02

revue d'art contemporain
trimestrielle et gratuite
PRINTEMPS 2007
N°41

УОТ ГОУЗ ЪП МЪСТ ГОУ ДАУН

galerie frank elbaz.
7 rue Saint-Claude 75003 Paris France
T +33 (0)1 48 87 50 04 · F +33 (0)1 48 87 52 93
www.galeriefrankelbaz.com · info@galeriefrankelbaz.com

Olivier Babin, Marcelline Delbecq & Rainier Lericolais
« Airs de Paris » Centre Pompidou. 25 avril - 15 aout

02 N°41

DOSSIER RUMEUR

Coordonné par *Mathilde Villeneuve* et *Claire Moulène*

p. 10 **GOSSIP, INTOX, BLUFF ET AUTRES RUMEURS**
par *Mathilde Villeneuve* et *Claire Moulène*

p. 16 **LA THÉORIE DU VIVANT**
carte blanche à *Fabien Giraud*

p. 17 **UN TROMPE L'ŒIL EN 3 D.**
Les spécialistes par *Clément Dirié*

p. 18 **THE BUZZ ARTIST.**
portrait de *Gerald Petit* par *Pascal Beausse*

p. 20 **JC FARE**
par *Clair West*

p. 22 **I HEARD A RUMOUR, DÉSERTS DE PNA HANDSCHIN**
par *Thomas Clerc*

p. 23 **L'OPÉRA GARNIER, LES CARPES ALBINOS ET L'EMPEREUR JAPONAIS**
carte blanche à *Jochen Dehn*

p. 24 **WHO KILLED ROBERT'S SECRET**
interview de *Maria Garcia Torres* par *Élodie Royer* et *Sandra Tordjman*

p. 26 **PRÉDICTIONS**
carte blanche à *Trouble*

GUESTS

p. 30 **IT IS OVER, IS IT ?**
Lothar Hempel par *Jill Gasparina*

p. 32 **DOUGLAS HUEBLER**
par *Anne Bonnin*

2 BUY OR NOT 2

p. 37
par *Aude Launay*

REVIEWS

p. 38

Half square, half crazy à la Villa Arson
Le Nuage Magellan à l'espace 315 du Centre Pompidou
Cyprien Gaillard à cosmic et au Jeu de Paume
Commitment au Garage à Malines et à Strombeek
Doosmday celebration à la galerie Castillo/Corrales
My private escape from Italy à Vassivière
Yann Sérandour au CNEAI
Nicolas Milhé à la Vitrine
Elisabeth Ballet au Grand Café
Francisco Ruiz de Infante au Frac Champagne-Ardennes
Rachel Reupke à l'Espace Croisé
Block au Lieu Unique
Virginie Barré à Saint-Cyprien
Le mythe du cargo à la galerie Fernand Léger
Antoine Dorotte au musée des beaux-arts de Bordeaux
Sébastien Vonier / Raphaël Zarka au musée de la Roche-sur-Yon

1PS

p. 50

Idoru de Stéphane Sautour par Patrice Joly

En couverture
Koeto Se Vuzdiga Tridbva Da Se Svali par Stefan Nikolaev
courtesy de l'artiste et de la galerie Michel Rein
Stefan Nikolaev représentera la Bulgarie à la prochaine Biennale de Venise

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
RÉDACTEUR EN CHEF :
Patrice Joly

RELECTURE :
Aude Launay

RÉDACTEURS :
Élodie Antoine, Pascal Beausse, Étienne Bernard,
Anne Bonnin, Yann Chateigné, Thomas Clerc, Clément Dirié,
Sammy Engramer, Isabelle De Visscher-Lemaître, Jill Gasparina,
Yoan Gourmel, Patrice Joly, Aude Launay, Claire Moulène,
Mathilde Roman, Anne Roumet, Élodie Royer, Pierre Tillet,
Sandra Tordjman, Mathilde Villeneuve, Clair West

TRADUCTIONS :
Kathy Vasquez

ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO :
Jochen Dehn, Mario Garcia Torres, Fabien Giraud, Stefan Nikolaev

DESIGN GRAPHIQUE :
Yann Rondeau

TYPOGRAPHIE :

IMPRESSION :
Imprimeries de Champagne

REMERCIEMENTS :
Trouble, Anouk Roussel, Nicolas Chiffoleau, Mai Tran

02 N°41 / trimestriel
gratuit, édité par l'association Zoo galerie,
4 rue de la Distillerie 44000 Nantes.
t/f 02 40 35 41 55. patricejoly@wanadoo.fr / www.zerodeux.fr
Zoo Galerie bénéficie du soutien de la Ville de Nantes.

Etienne Bossut
14/04/2007-19/05/2007
Nicolas Moulin
26/05/2007-23/06/2007

GALERIE
CHEZ
VALENTIN

9,rue Saint-Gilles 75003 Paris
tel: 01 48 87 42 55
www.galeriechezvalentin.com

OLIVIER MOSSET présente FRIENDS > AMY GRANAT > CHUCK NANNEY > MORGANE TSCHIEMBER > JOAN WALLACE > OLIVIER MOSSET

4 MAI – 23 JUIN 2007 VERNISSAGE LE JEUDI 3 MAI 2007 À PARTIR DE 18H. GALERIE LOEVENBRUCK 40 RUE DE SEINE, 2 RUE DE L'ECHAUDÉ 75006 PARIS FRANCE T. + 33 1 53 10 85 68 F. + 33 1 53 10 68 72 contact@loevenbruck.com www.loevenbruck.com

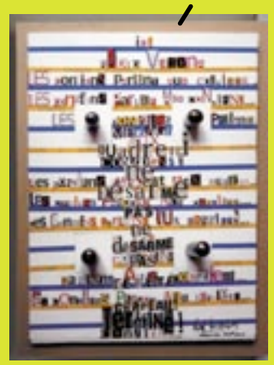
IN SITU
FABIENNE LECLERC

DU SONORE ET DU VISUEL, 1.
Ketty la Rocca - Bernard Heidsieck

Une proposition de Fabienne Leclerc et Jacinto Lageira
21.04 / 26.05.07

DC Düsseldorf Artfair
Hall 8
19-22.04.07

Prochaine exposition :
DU SONORE ET DU VISUEL, 2.
02.06 / 28.07.07



Bernard Heidsieck, *Ici naïo Venna*, 2006

Ketty la Rocca, *Les trois graces*, 1974

IN SITU /
FABIENNE LECLERC /
10 RUE DUCHEFDELAVILLE /
75013 PARIS, FRANCE /
T +33 (0)1 53 79 06 19 /
F +33 (0)1 53 79 06 19 /
FABIENNE.LECLERC@WANADOO.FR /
WWW.INSITUPARIS.FR /
ANDREA BLUM /
LYNNE COHEN /
PATRICK CORILLON /
DAMIEN DEROUBAIX /
MARK DION /
HARRELL FLETCHER /
SUBODH GUPTA /
GARY HILL /
NORITOSHI HIRAKAWA /
LOS CARPINTEROS /
FLORENCE PARADEIS /
BRUNO PERRAMANT /
THE BLUE NOSES /
LAURENT TIXADOR &
ABRAHAM POINCHEVAL /
PATRICK VAN CAECHENBERGH /
/

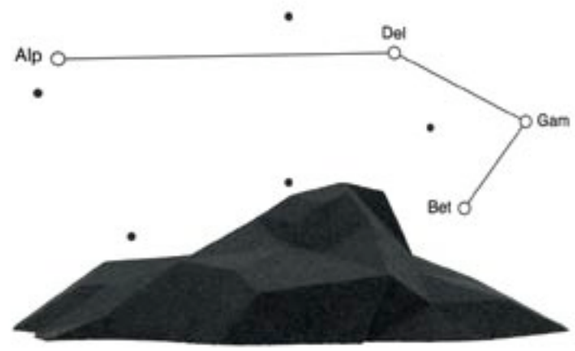
stéphane sautour
ÉCOLE MUNICIPALE DES BEAUX-ARTS
GALERIE ÉDOUARD MANET ↗ GENNEVILLIERS
STÉPHANE SAUTOUR, « TERRAFORMING »
29 MARS ↗ 26 MAI 2007

3 place Jean Grandel | 92230 Gennevilliers
tél : 01 40 85 67 40 | embamanet@ville-gennevilliers.fr | www.ville-gennevilliers.fr
exposition ouverte du mardi au vendredi de 14:00 à 18:30
le samedi de 14:00 à 19:00 et sur rendez-vous

Ville de Gennevilliers · Conseil général des Hauts-de-Seine 92 · Communauté d'agglomération Plaine Commune · Cofiroute communications · tram · Paris art

PORTES OUVERTES, 16 ↗ 23 JUIN 2007

VALLOIS
GALERIE GEORGES-PHILIPPE & NATHALIE VALLOIS
36 RUE DE SEINE 75006 PARIS
TEL : +33(0)1 46 34 61 07 • FAX : +33(0)1 43 25 18 80
WWW.GALERIE-VALLOIS.COM • GGPNV@WANADOO.FR

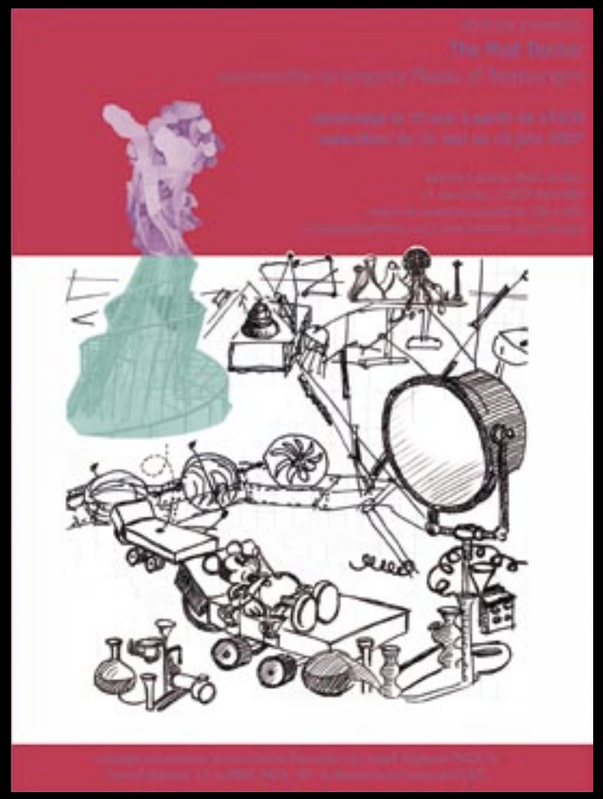


Vincent Lamouroux : Chile 05 (2007)

Boris Achour • Matthew Antezzo • Gilles Barbier • Julien Berthier • Julien Bismuth • Michael Bouchet • Alain Bublex • Massimo Furlan • Richard Jackson
Martin Kersels • Vincent Lamouroux • Saverio Lucariello • Jeff Mills • Paul McCarthy • Joachim Mogarra • Keith Tyson • Jacques Villeglé • Olav Westphalen
Virginie Yassef

Jusqu'au 28 avril 2007 : Virginie Yassef : "Alloy" // Vincent Lamouroux
du 4 mai au 3 juin 2007 : Joachim Mogarra // Project Room : Adam Janes
du 7 juin au 31 juillet 2007: Richard Jackson

ART BRUSSELS : 20/23 avril 2007 • MACO, Mexico : 25/29 avril 2007



Simon Boudvin, *Concave 04*, 2007 © Simon Boudvin

Expéditions

10 mars - 12 mai 2007

Dove Allouche, Simon Boudvin, Tacita Dean, Mathieu Kleyebe Abonnenc, Joachim Koester, Daniel Roth, Hans Schabus, Laurent Tixador & Abraham Poincheval

la galerie
centre d'art contemporain

Centre d'art contemporain
1, rue Jean-Jaurès
93130 Noisy-le-Sec
T : +33 (0)1 49 42 67 17
lagalerie@noisylesec.fr

Du mardi au vendredi de 14 h à 18 h
Samedi de 14 h à 19 h
Fermeture les 1er et 8 mai

Entrée libre

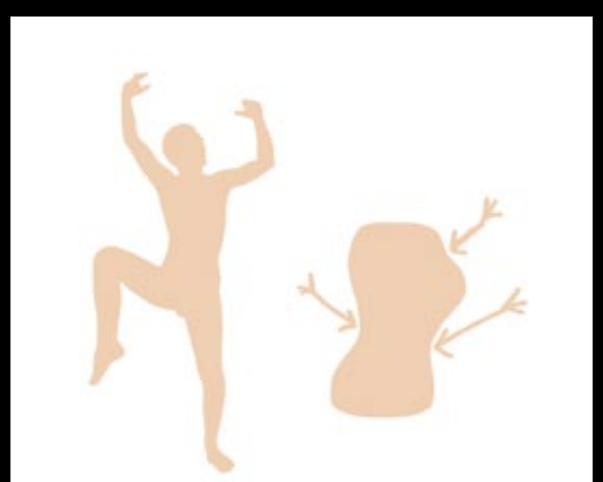
Noisy-le-Sec

La Galerie, Centre d'art contemporain, est financée par la Ville de Noisy-le-Sec, la Direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis et le Conseil régional d'Île-de-France.

Soizic STOKVIS

GALERIE ISABELLE GOUNOD
4, rue Fessart 92100 Boulogne-Billancourt
+33 (0) 1 46 05 14 10 contact@galerie-gounod.fr

23 mai – 11 juillet 2007
www.galerie-gounod.com
du mardi au samedi de 12h à 19h et sur rendez-vous



Farida LE SUAVÉ
François MARCADON
RÉSIDENCES 2007
28 avril > 10 juin 07
Centre d'art contemporain
PONTMAIN
8 bis rue de la Grange / 53220 PONTMAIN
Tél./fax > 02 43 05 08 29
Exposition visible du mercredi au dimanche de 14h à 18h

DEW AR& CIC QUEL

Chapelle du Genêteil, Centre d'Art Contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 7 avril au 3 juin 2007
Du mercredi au dimanche de 14 à 19:00

LE CARRÉ
scène nationale château-gontier

ART CONTEMPORAIN EN BRETAGNE

Retrouvez la création contemporaine en Bretagne sous toutes ses formes, les informations completes sur les centres d'art, galeries, écoles d'art, lieux alternatifs, collectifs d'artistes, les programmations des expositions, conférences, résidences d'artistes sur le site :

www.artcontemporainbretagne.org

© www.lieuxcommuns.com

Time Out of Joint

(Le temps désarticulé)

Dove Allouche
Ulla von Brandenburg
Loïc Raguénès

Du 16 mai au 22 juillet 2007
Frac - Collection Aquitaine

Hangar G2, bassin à flot n°1
Quai Armand Lalande, 33300 Bordeaux
Informations : 05 56 24 71 36
www.frac-aquitaine.net

FRAC
AQUITAINE

Alain Declerq
B 52, 2003, affiche offset 8 exemplaires
coutesy galerie Loevenbruck

Gossip, Intox, Bluff, et Autres Rumeurs

Le monde de l'art regorge d'événements paranormaux et d'hurluberlus en tout genre. En 2006, on apprenait la mystérieuse envolée de la Devil's Tower de Loris Gréaud dans le ciel du Palais de Tokyo, tandis que l'été dernier une série de dépêches AFP nous mettait sur la piste de la métamorphose inédite d'un petit village du Sud-Ouest envahi par une tribu de jeunes artistes. On dit encore qu'On Kawara est mort le jour où il arrêta d'envoyer ses cartes postales « I'm still alive », que Bas Jan Ader aurait rejoint une île déserte où il coule des jours heureux depuis son énigmatique disparition en mer en 1975, que la revue 02 devrait bientôt être rachetée par le géant Beaux Arts Magazine et qu'une tripotée de jeunes artistes carnassiers aurait déboulé il y a peu dans un marché de l'art contemporain en pleine explosion.

Entre le canular, la propagande, le mythe, la légende urbaine et la théorie du complot, la rumeur constitue aujourd'hui l'un des phénomènes de transmission les mieux partagés. Sa volonté acharnée de se propager, en usant aussi bien d'internet que du simple bouche à oreille, procède de sa survie. Comme le virus, elle ne peut exister que dans son développement, quitte à s'adapter pour survivre. Des règles d'omission, en passant par l'imitation et la contagion, elle convoque sans relâche diverses stratégies, avec en chef de file, celle de la diffusion, qui constitue une méthode et une fin en soi. La rumeur est son propre média. Et se voit utilisée comme tel par les artistes. Affaire de distorsion de la réalité ou pure fiction, elle est contemporaine de son époque. Mais si elle prétend se baser sur une réalité (qui constitue en soi son motif), elle peine à prouver son existence propre, et tente d'y remédier en alimentant progressivement une fiction. Irrésistible, la rumeur s'énonce avant tout comme une histoire séduisante et improbable qui donne envie d'être racontée. Du simple « gossip » (qui participe au phénomène de starisation de certains artistes contemporains) à l'impact social qu'amorcent certaines œuvres, la rumeur s'incarne sous diverses catégories que l'on pourrait recenser par degré de performativité.

LA RUMEUR COMME FORME DE DÉMATÉRIALISATION DE L'ART

Dans le prolongement d'un art conceptuel qui affirmait une certaine dématérialisation de l'œuvre d'art, tout en multipliant des énoncés forts de l'intention de l'artiste, la rumeur renonce définitivement à l'objet qui, absent, devient paradoxalement le sujet de toutes les attentions. Car si le sujet est désigné de manière permanente, il n'est jamais pleinement défini. Sans référence ni origine, la rumeur est par définition invérifiable. Dans une société de l'image et du « tout visible » qui aurait tendance à parasiter la mise à distance critique, la rumeur apparaît comme une ouverture possible sur le fantasme, comme la possibilité de colporter un imaginaire, un hors champ dans lequel le langage se fait et se défait avec une aisance partagée. Contrairement au système marchand qui engrange de plus en plus de « pièces » finies et commercialisables, délimitées et transportables, la rumeur se construit, circule, évolue, enfle, bref : vit sa vie. Pour le critique d'art et commissaire d'exposition Stephen Wright, elle serait à l'image de l'art lui-même mais sans auteur, sans œuvre et sans spectateur. Ce que Robert Barry atteignait quasiment dans son *Telepathic Piece* de 1969. Il déclarait à ce sujet : « You never know where it goes. You never know about art, you put art into the world, but you never know who sees it or what they are thinking about it.[1] »

Et puisque nous parlons télépathie, revenons sur une œuvre emblématique de Gianni Motti, usurpateur s'il en est, qui en 1997 se transforma inopinément en psychiatre de renommée internationale exilé à Bogota. Pendant des mois, Motti reçoit de vrais patients, dans son faux cabinet de psychanalyse : chacun y va de sa petite histoire, raconte ses soucis du quotidien, les inégalités dont il fait les frais, le malaise économique et les méfaits du gouvernement en place. Qu'à cela ne tienne, Motti écrit une lettre au président en lui proposant une séance d'analyse, suscitant au passage la curiosité du journal d'opposition colombien. Sans réponse du président, Motti décide de le déstabiliser télépathiquement. S'ouvre alors une aventure artistico-politique où Motti se fait l'écho des doléances des Colombiens. Le 7 mars, l'artiste et des centaines de personnes se réunissent devant la résidence du président et lui communiquent mentalement « démission » ! Plus discret, le travail

Roman Ondák
Good Feelings in Good Times, 2003
© gbagency

du belge Francis Alÿs œuvre également dans le sens de ces micro-fictions venues alimenter les tréfonds de sa ville d'adoption depuis une vingtaine d'années : Mexico. Nomade invétéré et grand marcheur, Alÿs explore, documente et poétise les flux urbains qui traversent la mégalopole. On le voit dans *Sometimes making nothing leads to something* s'immobiliser sur une place et regarder fixement un endroit précis dans le ciel. Des passants s'arrêtent alors à ses côtés pour tenter de saisir ce qu'il fait mine de scruter Dans *Zocalo*, une vidéo de douze heures réalisée en 1998, il filme encore l'alignement spontané des gens sous l'ombre colossale du grand drapeau qui orne la place centrale de Mexico. Cette chorégraphie d'individus orchestrée par la lente progression de l'ombre du drapeau enregistre au passage l'activité fourmillante de la place. Et c'est lui encore qui imagine le rassemblement mystérieux de centaines de personnes venues déplacer de 10 cm et à la pelle (!) une immense dune de sable. Tisser des fables qui confèrent à l'urbanité une dimension mythique, gérer les flux urbains, collectionner, ralentir le temps, provoquer et fabuler, tel est le credo de Francis Alÿs. Dans la lignée des métamorphoses et des interventions qu'il opère avec modestie, Francis Alÿs, avec l'aide de trois protagonistes, lance en 2000 une rumeur tout à fait fausse selon laquelle un homme âgé de 35 ans aurait inexplicablement disparu. La rumeur se propage, jusqu'à prendre des proportions inédites lorsque la police, mise au jus, en vient à dresser le portrait-robot du prétendu disparu…

Chez le jeune artiste Loris Gréaud enfin, pour qui l'espace physique d'exposition ne constitue que la face émergée d'un projet artistique bien plus vaste qui s'invente en amont et *a posteriori*, la rumeur devient stratégie. Maîtrisant jusqu'à l'obsession les conditions d'apparition ou de rétention de son œuvre, il imagine une série de protocoles plus ou moins volatiles, plus ou moins contraignants, qui placent le spectateur au centre d'un rhizome circulatoire. Ainsi lors de son exposition personnelle en 2005 au Plateau, il imagine un environnement composé de violentes nappes sonores et d'une ambiance lumineuse saccadée par des effets stroboscopiques. En écho à son intervention fantôme dans un appartement de l'Île de la Cité, il imagine une architecture mentale et cosmique suggérée par des souffleries d'air. L'appartement lui-même, soit-disant métamorphosé par l'intervention discrète de géologues, climatologues et autres scientifiques, donna lieu à une série de rumeurs d'autant plus énigmatiques que très peu de personnes (essentiellement des professionnels du monde de l'art) avaient été invitées à y séjourner. Que se passa-t-il dans l'appartement de l'Île de la Cité ? En formulant l'interdiction formelle de raconter son expérience, l'artiste avait trouvé le meilleur moyen de provoquer le désir. Seule la radio colporta sur un mode quasi spectral des bribes de paroles enregistrées en direct par les « résidents » sur un répondeur mis à leur disposition. Plus récemment, lors de la dernière édition de la Frieze Art Fair, l'artiste présenta au sein d'un dispositif futuriste un ensemble de sculptures invisibles à l'œil nu. Un comble pour les collectionneurs de cette foire qui compte parmi les plus importantes du marché de l'art international. Seule preuve de leur existence réelle : la publication d'un catalogue contenant des photos en noir et blanc des formes agrandies et la présence, le soir du vernissage, de chercheurs du CNRS avec lesquels Loris Gréaud aurait collaboré. Ici encore c'est bien la parole qui apparaît comme le dernier faire-valoir de l'existence physique de l'œuvre telle qu'annoncée par l'artiste.

ABSOLUTLY NEBULOUS

La rumeur : paradigme de notre société virale et virtuelle

De l'ordre de l'irrationnel et du pulsionnel, la rumeur est un monde en soi auquel il est difficile d'échapper. S'en défendre ou la démentir, c'est déjà l'entretenir, voire la confirmer. (Souvenons-nous au passage des interventions télévisées d'Isabelle Adjani dans les années 1980 ou plus récemment de Dominique Baudis qui, loin de mettre fin aux rumeurs dont ils étaient les victimes, contribuèrent à alimenter la suspicion à leur endroit). La rumeur nous transforme irrémédiablement en « co-auteur » et en complice au moment même où nous la répétons.

« Stern est le premier, dans l'histoire des sciences sociales, à proposer un dispositif expérimental, unique et reproductible, en vue d'étudier la rumeur dans une chaîne de sujets, explique le chercheur Pascal Froissart, il présuppose des qualités de stabilité et d'unicité de la rumeur qu'aucun avant lui n'avait osé formuler : la rumeur s'échappe alors de son acception sonore dominante, *la rumeur de la ville*, et devient un phénomène caractérisable, mesurable, et, bien entendu, contrôlable. Ainsi on peut dater avec précision à 1902 la construction du concept ». Dans l'histoire de l'art récent, un certain nombre d'œuvres, qu'on appelle sonores, renvoient à cette conception originelle de la rumeur. Chez Loris Gréaud, on l'a vu, la radio joue un rôle prépondérant comme système de diffusion immatérielle de l'information par ondes magnétiques, tandis que l'artiste n'hésite pas par un dispositif d'infra basses à endormir les gens au sens propre comme au figuré. Plus proche encore de la notion de bruit telle que l'on qualifiait autrefois la rumeur, l'artiste et musicien Davide Balula construit par exemple une « phonogéographie subjective » lorsqu'il suit tel ou tel quidam des métropoles en enregistrant les sons qu'il traverse ou lorsqu'il propose un système portatif d'enregistrement et de diffusion sonore des déplacements et des lieux (*Concrete Step*, 2005).

Reste qu'aujourd'hui, malgré ces pistes interprétatives, les spécialistes (sociologues, anthropologues et psychologues) qui s'évertuent régulièrement à résoudre le mystère de la rumeur par une formule scientifique, peinent à en donner une définition stable ; d'abord parce qu'il est impossible de la caractériser historiquement tant elle est nécessairement liée aux problématiques de son époque ; ensuite, parce que mouvante, elle se répand aux travers de masses instables par définition. Faire une théorie sur la rumeur, c'est en effet, comme l'explique Pascal Froissart, « faire l'hypothèse première de la masse et donc imaginer un auditoire d'un type très particulier : une foule indifférenciée et anarchique, sans opposition ni sens critique, livrée presque entièrement au message rumoral qui semble traverser le groupe social de part en part, sans aucune résistance ».

Loris Gréaud
Sans titre (Une Prophétie), 2006,
dessinée et développée par DGZ Research,
avec le soutien de la société ATC et de la galerie gb agency
et la participation de Karl Holmqvist et de Géry Montet pour le sound design

De la tradition orale aux images rumorales

Une des dernières hypothèses en date, qui ne résout pas la question de la définition de la rumeur, pose cependant un postulat tout à fait intéressant, notamment au regard de l'art contemporain. Pour Pascal Froissard, on assisterait depuis quelques années à une évolution de la rumeur langagière vers « l'image rumorale ». Le plus vieux média du monde, à l'heure de la mondialisation et du formidable réservoir que constitue internet, connaîtrait ainsi des développements inédits. Le web, en effet, se distingue par l'extension géographique qu'il donne à toute information, puisqu'il opère à l'échelle de la planète, mais également par l'extension temporelle qu'il permet : la transmission d'une nouvelle est quasi instantanée. Sans oublier la capacité de stockage considérable et l'extension mémorielle qu'il induit.

Il existe dorénavant une circulation massive d'images sans auteur pertinent que l'on pourrait qualifier de « rumeurs visuelles ». Autrefois réservée au champ de l'oralité, la rumeur bénéficierait donc aujourd'hui d'un pendant iconographique. La nature de ces « images rumorales » relèverait de trois grandes catégories : des images fausses et manipulées, des images vraies de l'ordre de l'exploit, du record ou de la prouesse et des images vraies mais mal légendées. Plus généralement, on l'aura compris, l'autre facteur de développement des images rumorales, c'est le numérique, les retouches et autres photomontages qu'il autorise.
Ainsi, la rumeur constituerait le paradigme de notre société en réseau, virtuelle et virale. La multiplication des outils de propagation – mails, blogs, sites référencés et jeux en réseau (type *Second Life*) – contribuent à accélérer sa vitesse de propagation. Tentaculaire, elle procède de la dilatation dans l'espace et dans le temps et se transmet sans fournir de règles ni de mode d'emploi.

PERFORMATIVITÉ DE LA RUMEUR

L'impact de l'invisible sur le réel ?

La rumeur, on l'a vue chez Francis Alÿs ou Gianni Motti, a toujours, plus ou moins volontairement, plus ou moins contre elle, vocation à rassembler. À l'heure où les croyances s'effritent, où l'on fait aussi de moins en moins confiance aux média officiels, la rumeur tient parfois le rôle du mythe unificateur. Connu pour son attitude de hacker d'événements politiques, sociaux, sportifs ou culturels, on pourrait dire de Gianni Motti qu'il entre dans la réalité par effraction. Utilisant les failles des médias, friands d'histoires paranormales, il jouit d'un rayonnement international qui lui assure sa propre publicité (c'est lui par exemple qui revendiqua en 1992 un tremblement de terre en Californie, puis en région Rhône-Alpes. Lui encore qui assuma par voie de presse l'explosion de la navette Challenger en 1986, mais aussi la paternité de plusieurs éclipses de lune et autres chutes de météorites). Créer de l'être-ensemble, de la communion fusse-t-elle fondée sur des croyances erronées, tel pourrait être le credo de Gianni Motti. Ainsi, en 1989, après avoir fait publier son propre avis de décès dans le journal local de Vigo, il convie la population locale à son enterrement. Placé dans un cercueil ouvert, il est porté en procession jusqu'à l'église puis jusqu'au cimetière avant de ressusciter miraculeusement au bord de sa tombe, provoquant l'ahurissement général.

Chez Roman Ondak, même intention, sauf qu'ici la stratégie diffère. Rien n'est dit. La rumeur s'impose dans l'acte même qu'elle orchestre. À l'image de ces fausses files d'attente (*Awaiting Enacted*) organisées les jours de fermeture de musées. À travers ces actions amorcées par un petit groupe de personnes complices de l'artiste, la rumeur finissait par « produire » une foule, sans but ni autre intérêt que celui du pur rassemblement. Comme un happening qui n'est pas sans évoquer le phénomène des flash mobs qui sévissaient encore il y a quelque temps (regroupement spontané d'individus appelés par mail ou par sms à effectuer une action commune). Ici, c'est un motif emblématique de l'art (la file d'attente), et plus généralement de la société consumériste, qui est en jeu. « Circuler, il n'y rien à voir ! » semble nous dire l'artiste, transformant dans la foulée l'œuvre d'art en non lieu.

Rumeur et canular

La rumeur revêt parfois les apparences d'un autre élément perturbateur : le canular. Ainsi, lors de l'incontournable 1er avril, les journaux télévisés s'adonnent régulièrement à quelques facéties plus ou moins grotesques (nous faire croire que la Tour Eiffel s'est effondrée ou que la planète est à un tel niveau de détérioration qu'un équipage d'astronautes américains prépare actuellement une alternative sur Mars…). Mais le plus beau canular en date, à n'en pas douter – la preuve il n'attendit même pas le 1er avril – reste celui de la télévision belge qui annonça le 14 décembre dernier la sécession de la Flandre provoquant au passage un tollé dans l'opinion publique. Quant au monde de l'art, il y rencontre un écho particulièrement favorable. On se souvient par exemple de l'affaire, mémorable, des « cartons piégés ». Pendant plusieurs mois, critiques d'art et collectionneurs reçurent une série de cartons d'invitation d'expositions soit-disant organisées par le galeriste Emmanuel Perrotin, le Jeu de Paume, ou la galerie Chantal Crousel. L'affaire relayée par bon nombre de médias, mis en exergue, comme le souligna la critique d'art Elisabeth Leibovici dans Libération la « psychopathologie de la vie artistique française ».

Autre épisode fameux du petit milieu de l'art contemporain : le coup monté de deux artistes contestataires lors de la Biennale de Tirana en 2001. Les conspirateurs empruntèrent à cette occasion l'identité du très controversé Oliviero Toscani pour faire passer une série de fausses œuvres douteuses (entre pédophilie et propagande islamiste) qui suscitèrent pourtant l'enthousiasme délirant de nombreux critiques et commissaires internationaux.

La rumeur comme média

Lors de l'exposition *Rumour as Media*, organisée à l'automne dernier à Istanbul, le critique d'art Stephen Wright défendait l'idée selon laquelle la rumeur ne dépendrait d'aucun média, puisqu'elle constitue en elle-même son propre média. L'exposition conçue autour de l'aspect performatif de la rumeur, de sa corrosivité et de son effectivité, tentait d'analyser la manière dont les artistes l'utilisent pour déconstruire, manipuler et exploiter les informations qu'elle engendre. À la fois médium et contenu médiatisé, elle est, comme le souligne le sous-titre de l'exposition, « ce que tout le monde sait ». Caractérisée par son indétermination, mais aussi son anonymat, son déficit d'identification et d'authentification, elle est toujours spécifique au contexte dans lequel elle évolue. Pour vivre, la rumeur a besoin d'une conscience collective dans un temps et un espace donné. D'où l'idée qu'elle serait en quelque sorte un contre-pouvoir, capable de décrédibiliser l'information officielle.

Le meilleur exemple récent est sans doute celui du 11 septembre et son lot de rumeurs plus ou moins fantasques dont l'artiste français Alain Declercq se fit l'un des porte-parole dans un film aux frontières du documentaire et de la fiction. Dans *Mike* il imagine une fiction

Gianni Motti
Entierro # 1, Ribarteme, Vigo, Spain, 1989
courtesy Cosmic Galerie

Francis Alÿs
When Faith Moves Mountains (2002)

autour d'un ancien agent de renseignement en charge de démanteler un réseau terroriste. Le film, qui dure 26 minutes et a été réalisé sur plus de trois ans, est découpé en quatre parties, quatre cassettes, que l'agent aurait confiées à l'artiste lors d'une rencontre en 1999 à l'ambassade de France à Singapour. « Volontairement confus et crypté pour éviter tout dogmatisme, même si certains plans sont très référencés », le film recense un flot d'images dont les sources ne sont jamais révélées et qui montrent tour à tour une prière musulmane en plein cœur du Caire, à quelques mètres de l'ambassade des États-Unis, des scènes d'avion en direction de Washington, des véhicules du corps diplomatique, une feuille de route, des soldats ou encore des vues du Pentagone. Jouant volontiers sur les cordes d'un imaginaire contemporain traumatisé, le film entretient une tension latente, ponctuée de quelques touches d'humour que l'on retrouve dans les documents que l'artiste présente également dans l'exposition : « C'est la table de travail de Mike, on y trouve des cartes, billets d'avion, polaroïds, valise à double fond et un stock de manuels d'évacuation de différentes compagnies aériennes. […] Les soupçons sont encore très forts par rapport à un certain nombre de choses, et notamment l'attentat du Pentagone, il est aujourd'hui clair pour de nombreux spécialistes, qu'il ne pouvait s'agir d'un avion, mais d'un missile » décrypte encore Alain Declercq qui fit les frais à l'époque d'une perquisition musclée de la part de la brigade anti-terroriste !

L'artiste libanaise Lamia Joreige qui participait également à l'exposition *Rumour as media*, revient sur les non-dits liés à l'histoire récente du Liban. Partant de la tragédie de son oncle décédé parmi les 125 000 personnes portées disparues le long de la ligne verte qui partage Beyrouth en deux, elle s'entêta à poser la même question aux individus qu'elle croisait sur son chemin : « Avez-vous entendu parler de quelqu'un qui a disparu ici ? », recueillant au passage un tas d'histoires incompatibles qui réouvraient le débat national.

Inscrit dans un même contexte de violence et d'insurrection, Walid Raad fonde en 1999 l'Atlas Group, une pseudo association qui collecte des archives documentant l'histoire contemporaine du Liban. Parmi les centaines de documents qu'il présente lors de conférences on ne peut plus sérieuses, on trouve en vrac des photos témoignant de la vie libanaise en temps de guerre, des clichés de courses hippiques assortis d'annotations ou de voitures utilisées lors d'attentats… Soit un panel d'archives des guerres civiles du Liban articulé autour d'une réflexion sur les représentations possibles d'un pays en guerre, qu'il recense, documente, archive, compte, ordonne. Sauf qu'ici la nature des documents, quoiqu'apparaissant tous authentiques, reste à déterminer. Si Walid Raad est bien membre de la Fondation Arabe pour l'Image qui documente l'histoire récente du proche Orient et du Maghreb en collectant des images chez des particuliers et du côté des archives nationales, le travail qu'il effectue pour l'Atlas Group est beaucoup plus ambigu, oscillant entre recherche de vrais documents et production de fausses archives. Et c'est dans cet espace trouble, entre ce que nous savons, ce qui nous est donné à voir et à comprendre, et ce que nous ignorons que Walid Raad construit ses expositions. À la Maison Rouge, au printemps 2006, il expose une vidéo officiellement présentée comme l'enregistrement d'un agent de sécurité anonyme qui tous les soirs détournait sa caméra de surveillance sur la Corniche vers le coucher de soleil sur la mer, dont, vivant à Beyrouth-Est, il avait été privé pendant toute la guerre. Encore une fois, le document a le poids du réel. En jonglant ainsi entre fiction et documentaire, Walid Raad interroge la nature des mémoires collectives et individuelles et leur rôle dans la formation des récits historiques admis. Pour l'artiste Walid Sadek, « il est important de considérer la rumeur non pour maintenir les racines visibles de la vérité et de la justice mais pour renforcer le commencement contingent de tout acte de parole et la destruction inévitable de tout édifice. [2] »

Mathilde Villeneuve et *Claire Moulène*

1. « Interview with Robert Barry by Raimundas Malasauskas », *Newspaper* #36, March / April 2003.
2. « Une affaire de mots », Walid Sadek, *Parachute* #108, 2002.

57 portraits de Tupac Shakur réalisés pour l'anniversaire de sa mort présumée le 13 septembre 1996

Un trompe-l'œil en 3-D

Julien Berthier & Simon Boudvin
Les Spécialistes, 2005
Œuvre in situ, rue Chapon, Paris
Technique mixte, 220 x 200 x 10 cm environ.

En installant sur le mur aveugle d'une rue du centre de Paris, près de Beaubourg, une façade montée et collée en une demi-heure, Julien Berthier et Simon Boudvin donnent naissance à un espace fictionnel au cœur de l'espace public. La sonnette, la plaque où est inscrit « J.B. & S.B. SPECIALISTES », la boîte aux lettres, la pose d'un numéro 1bis, puis le nettoyage par les services municipaux des tags qui y ont été inévitablement apposés avalisent l'existence d'une nouvelle adresse dans un territoire qui est habituellement peu modifié. Qui sont ces « spécialistes » auto-proclamés ? En quoi sont-ils experts ? Quand se sont-ils installés ? Mais, « cette adresse existe depuis toujours ». Entre ceux qui continuent à déposer leurs poubelles et à garer leurs motos devant et ceux qui ne s'étaient jamais aperçus qu'il y avait là le cabinet d'une profession libérale – « il manque le téléphone, c'est pas très pratique pour les joindre », l'œuvre, à échelle 1, s'avère source de questionnements et de projections pour les riverains. *Les Spécialistes* retourne le processus de la rumeur qui veut que les apparences soient toujours trompeuses. Ici, l'apparence, réelle, renvoie à une réalité inexistante. C'est le caché et l'intérieur qui sont fictifs alors que le vu et le « pour la façade » ont pignon sur rue.

Clément Dirié

The Buzz Artist

Bien avant que les images n'apparaissent, Gerald Petit travaille à subjectiver le réel pour préparer les conditions de leur cristallisation. Son outil de représentation privilégié est la rumeur. Dans l'intensité des heures et des jours où il la met en place, où il lui donne vie, réside la charge qu'il place dans ses images. Ce n'est jamais la même histoire – bien sûr. Et donc, jamais les mêmes mécanismes. Il y a des rumeurs publiques, à l'échelle d'une ville ou d'un territoire. Puis leur diffusion dans la réalité sociale par les flux médiatiques qui s'en saisissent. Il y a des rumeurs intimes, qui s'établissent dans la densité d'une relation avec un inconnu s'invitant dans le processus créatif, ou encore avec un modèle, qui se voit emmené dans un embranchement inattendu de sa vie, bien au-delà de la pose pour un portrait. Il y a des rumeurs extimes, qui créent dans le paysage un point de focalisation fictif qui va prendre force de vérité latente, et autour duquel vont pouvoir se retrouver ceux qui voudront bien l'intégrer dans leurs rêves ou leur mémoire.

La rumeur, c'est un monstre. Jean-Noël Kapferer la décrit comme « une chose vivante, ayant son existence propre, sorte de bête vivante, sauvage et le plus souvent dangereuse ». Elle est dotée d'une vie propre, d'autant plus mystérieuse que sa naissance, sa mort et ses renaissances, incompréhensibles, sont dotées par l'opinion publique d'une dimension magique. Pendant un an, le temps d'une résidence à l'Atheneum de Dijon dans l'année universitaire 2002-2003, Gerald Petit s'emploie à donner une existence et des représentations à cette idée de la rumeur, à travers la métaphore de la monstruosité. Depuis son atelier, situé sur le campus, et sous le camouflage de l'artiste préparant une exposition n'ayant officiellement rien à voir avec ces événements extraordinaires qui l'environnent et le dépassent – mais dont il est pourtant le secret manipulateur –, il diffuse la rumeur de la présence d'une bête féroce née des expérimentations folles d'un professeur de la fac de médecine et s'attaquant aux étudiantes, la nuit tombée de préférence.
Des complicités très limitées lui permettent d'utiliser ce territoire et cette temporalité comme un laboratoire. Une dramaturgie est mise en place. Des épisodes se succèdent, organisés par l'artiste en comploteur, et viennent donner une force de croyance potentielle. Sortie de nulle part, la rumeur de Dijon entre en écho avec ce qu'Edgar Morin appelât « les basses eaux de la culture de masse ». Elle est saisie et diffusée par les étudiants jusque dans la ville. L'excès spectaculaire de ses différentes manifestations favorise une appropriation au second degré. Des articles apparaissant à la rubrique faits-divers du journal quotidien local et leur reprise par l'antenne régionale de France 3 viennent entériner son existence.

La rumeur, c'est une information. C'est même le plus ancien des mass médias. Le plus vieux média du monde. Un phénomène social malaisant qui agit comme un révélateur de l'état de l'opinion. Tout le dispositif mis en place pour la production de *Out of Nowhere* utilise ainsi les mécanismes de réplication sérielle enclenchés par la rumeur, et qui peuvent s'appliquer autant à des phénomènes de société qu'à des formes artistiques. Le propre de la rumeur est sa diffusion par déformation. Gerald Petit en déduit les régimes plastiques multiples qu'il met en œuvre pour donner à cette histoire des supports d'inscription et des images. Cela va de l'affiche au sticker, de la bande-son de type cinématographique diffusée sur les lieux du crime jusqu'à des photographies mises en scène et rejouant les codes de représentation attachés aux différentes catégories de la culture populaire ayant à jouer de ce type de récits fantastiques. Cette fois-ci, la rumeur ne tue pas, mais propose bien un portrait composite de la société française, début XXI^{e} siècle, tissé d'archaïsmes en rémanences médiévales et d'hypermodernité consommatrice d'un spectacle intégré au quotidien.
La rumeur, c'est l'ombre d'un nuage. L'énigme de l'identité pourrait

Gerald Petit
Vue d'exposition, *funny (how I stopped lovin' you)*, 2007,
Caroline Pagès Gallery, Lisbon.

DOSSIER : GOSSIP, INTOX, BLUFF & AUTRES RUMEURS

rassembler toutes les images produites par Gerald Petit. Quelque chose d'irréductible, propre à l'art, et qui traverse toute son histoire par le biais de mythes sans cesse reformulés : l'ambivalence de la représentation, par son caractère vériste et sa force d'illusion ; le fantasme absolu du dédoublement, de la projection dans un personnage qui n'est pas soi. Tous ses projets explorent cela : qui est la personne représentée ? quelle énigme porte-t-elle ?
Cette confusion de l'identité est au cœur du diptyque d'affiches au format billboard intitulé *The Shadow of the Cloud (Gerald Petit, Gerald Petit, Gerald Petit)*, 2004, où l'artiste mène une enquête sur ses homonymes parisiens pour au final s'insérer à leur insu dans leur sphère vitale, pendant un court instant, le temps d'une photographie prise par un complice, où il frôle un individu nommé comme lui, dans l'anonymat banal d'un piéton passant le téléphone mobile rivé à l'oreille, sans même un échange de regards. Par cette co-présence dans l'image, l'artiste instille à la fois un trouble dans le processus d'individuation et une perturbation de son identité artistique, qui s'affirme dans la signature et la charge symbolique d'unicité qu'elle suppose.

C'est ainsi que, dans leur diversité de modalités plastiques et conceptuelles, les régimes de représentation employés par Gerald Petit peuvent être qualifiés d'images rumorales. Il s'agit pour lui de créer une relation avec un individu, une communauté ou un territoire avec lequel il va développer un échange de feedbacks successifs qui vont lui apporter les ingrédients de ses images. Pour préparer les expositions *Heroes* à Chalon-sur-Saône en 2005 et *Facing The Present That Night At Otter Lake* à New York en 2006, il a développé un échange soutenu de discussions avec des New-yorkais sur internet, par le biais de sites de rencontre, autour de l'image d'un lac qui devenait une rumeur dans le paysage américain. Parmi eux, un véritable personnage de Manhattan, un acteur à la vie sexuelle intense, s'est mis à ventriloquer les énoncés émis par Gerald Petit. En s'appropriant ces amorces d'histoires, il les intégrait à sa vie qu'il conduisait alors, selon ses récits, en véhiculant les images rumorales de l'artiste. En découlent photographies, vidéos, posters et wall-paintings qui viennent raconter cette fiction infiltrée dans le réel en démultipliant ses modes d'apparition.
Dans le déploiement plastique de ses images rumorales, Gerald Petit a quelque affinité avec Prince et son excentricité, sa façon de croiser les genres. Instruites autant par l'histoire de l'art classique que par la culture musicale et visuelle contemporaine au sens élargi, ses images rumorales sont fondamentalement transgenres. Elles hybrident les régimes de représentation, associent design graphique et cinéma hollywoodien, peinture à l'huile et pop culture pour construire des images cristallisant la densité d'une relation, d'un instant de vie. Le phénomène de cristallisation s'exprime à travers le système graphique mis en place en collaboration avec Claire Moreux & Olivier Huz, où des concaténations d'étoiles à huit branches viennent construire les lettres et les mots. Ainsi de *Minor C*, en 2006 : redoublement d'un portrait se recouvrant lui-même, comme le chef-d'œuvre inconnu. Sous les images résident des milliers d'échanges entre l'artiste et son modèle à travers les canaux communicationnels électroniques et qui chargent la dimension médusante du visage peint, inspirant fascination et effroi. Comme un grand cartel articulant l'image et le mot, en nous enjoignant à lire l'histoire et le tableau, un poster déplié reprend l'épitaphe dandy : *Nevermore*, et clôt l'histoire tout en gardant secret le chiffre de cette image rumorale.

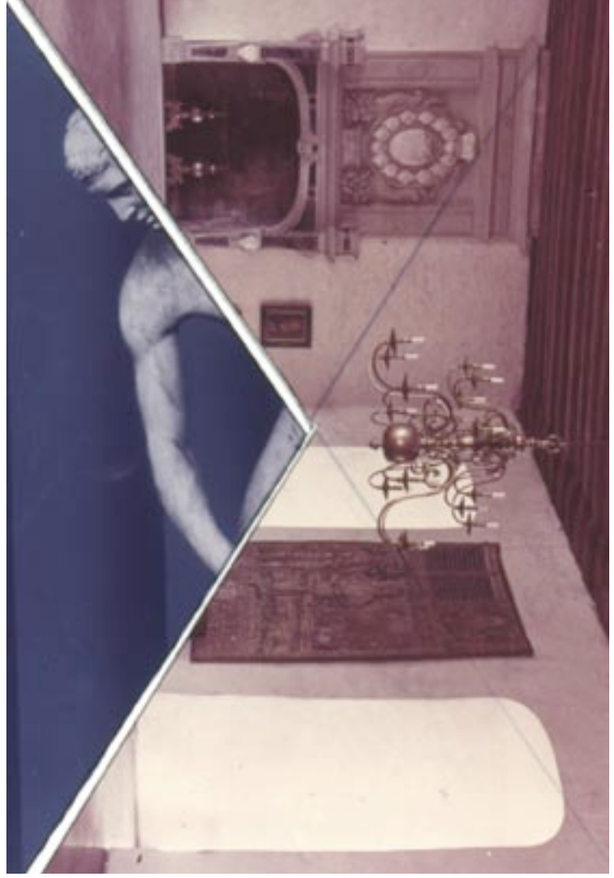
Pascal Beausse

JC Fare : héros séparatiste, pionnière queercore

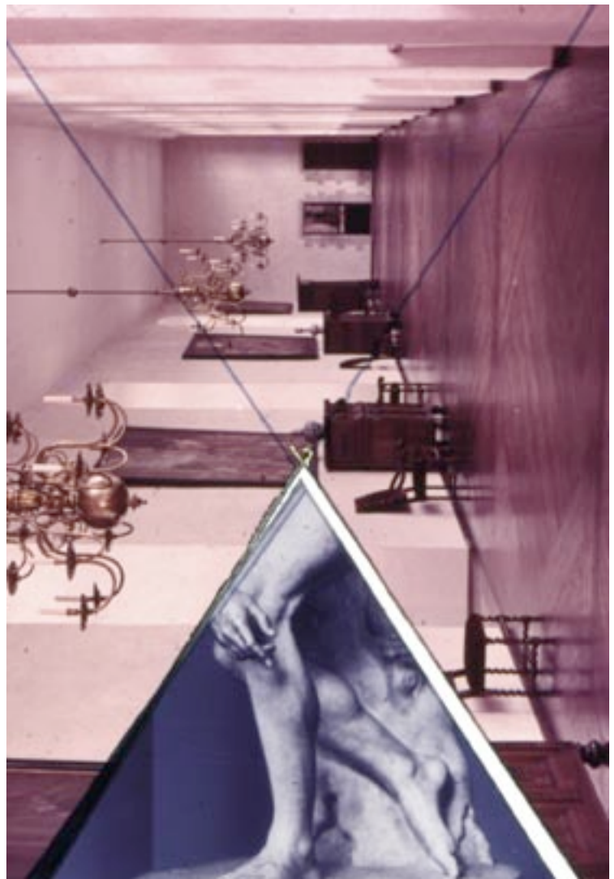
Il ne reste que très peu de traces visuelles de la vie et de l'œuvre de J.C. Fare. Seuls quelques maigres renseignements sont disponibles : un certificat de naissance probablement falsifié, des lettres de la Isaacs Gallery [1] réfutant l'existence de l'artiste et une poignée de prototypes sculpturaux de jeunesse détenus par le Forest Hill Collegiate Institute [2]. Mais là où la piste officielle finit dans une impasse, les récits apocryphes se multiplient avec encore plus de vigueur et l'histoire de JC Fare, praticien masochiste de la technologie cybernétique et pionnier de l'amputation robotique, persiste. À ce récit constamment privilégié, je souhaite ajouter quelques éclaircissements.

Sa vie débute en 1936 à Toronto, une cité provinciale infectée dans la période de l'entre-deux guerres par une moralité sévère soutenue par l'élite anglo-saxonne. Né de parents francophones, Fare participera à la résistance culturelle contre le protestantisme de « Toronto la vertueuse » [3]. Dans un bulletin du CEAC datant de 1978 [4], une critique particulièrement radicale va jusqu'à interpréter les tentatives de Fare de s'amputer de parties de son corps comme un acte de solidarité envers la cause séparatiste du Québec. Selon cette analyse, les auto-amputations auraient été conçues pour illustrer le processus à travers lequel le Québec séparé du Canada pourrait atteindre la libération.

Si l'examen de l'héritage séparatiste de Fare mérite de plus amples développements, je m'intéresse plutôt à un aspect jusque-là négligé de la notoriété de Fare : son sexe et sa sexualité. Son biographe hésite ouvertement à propos de son identité masculine, le décrivant comme « un homme, qui, en terme purement charnel, était tellement petit et faible » [5]. Bien que John Charles Fare soit le nom le plus souvent associé aux performances publiques de l'artiste, il a connu d'autres noms. Fare fut baptisé Jeanne Charlotte Fare et nommée ainsi par sa mère, défenseuse des droits de la femme mais également catholique farouchement dévouée à l'image de Jeanne d'Arc. Alors que les propres perfor-



Attribué à John Fare, *Performance Intro. No. 1 (circa 1958)*
4 collages de diapositives couleur
Courtesy John Fare Estate & gb agency, Paris



mances de Fare entrent en résonance avec l'exemple de ce martyr, un fort penchant iconoclaste pousse l'artiste à rejeter cette identité donnée. Soit qu'elle ait été simplement irritée par la mauvaise prononciation anglophone du nom Jeanne, soit qu'elle ait voulu affirmer de façon subversive des privilèges masculins, Fare se résout en 1954 à adopter le sobriquet de JC Fare.

À l'âge de 28 ans, Fare s'associe à la femme biker Golni Czervath. Ensemble, ils se produisent dans divers bars cuirs de Londres sous le nom de scène *Conjugal Visit*. Czervath est créditée des innovations technologiques des performances mais ce sont davantage les costumes expérimentaux du duo qui ont influencé la génération des Sex Pistols. Leurs spectacles se caractérisaient par une ostentation extrême comprenant de massives effusions de sang. Un fanzine de l'époque décrit un show de 1964 : « les mamelons mis à rude épreuve, les bras coupés, les armes de combat sexualisées. Nous sentions l'éventualité dangereuse d'une humiliation cuisante. JC nous accablait de coups de pieds à quelques centimètres de nos visages. [6] »

La désignation subculturelle de sa féminité queer alors que la presse officielle a toujours décrit Fare comme un performeur masculin est digne d'intérêt. L'amputation qui semble avoir le plus excitée les critiques fut l'ablation des testicules de Fare. Étant donné l'usage de prothèses dans les concerts de Conjugal Visit, il n'est pas incongru d'imaginer que Fare ait été simplement amputée de simulacres en plastique. L'intérêt précoce de Fare pour les matières plastiques est évident dans ses incursions sculpturales adolescentes réalisées au Forest Hill C.I. L'annuaire du lycée de 1954 rapporte que Fare pouvait passer des heures à réaliser des empreintes en plâtre de bras et de mains qui étaient ensuite moulées en caoutchouc. [7]

Le costume était un aspect central de l'image publique de JC Fare. Un critique décrit une tenue particulièrement célèbre : « Fare s'est fait un air excentrique. Il porte un pantalon fait de fermetures éclairs. » Quinze ans plus tard, le légendaire groupe de Toronto The Government rendit hommage à cet accoutrement dans la chanson « Zippers of Fire » sur l'album *How Many Fingers ?* [8]. Mais la publication qui rendrait le phénomène culturel du queercore visible fut le fanzine *JD* lancé par Bruce LaBruce et GB Jones. La rumeur veut que le titre ait été un témoignage de l'héritage du performeur trans-genre JC Fare. GB Jones admet : « Bien sur, le titre *JD* ne correspond pas uniquement à « Juvenile Delinquent », c'est aussi un hommage à l'héritage de JC. J'imagine que dans le futur, des homopunks cybernétiques finiront par publier les fanzines *JE*, *JF*, *JG*, etc., jusqu'à ce qu'ils atteignent *JZ* et le projet s'achèvera. [9] »

Clair West
San Francisco, Février 2007
Traduit de l'anglais par Kirby Vasquez

1. http://photos1.blogger.com/blogger/6816/3140/1600/john_fare_letter.jpg
2. Deux des premières prothèses de JC Fare sont toujours visibles dans le département art du lycée. Voir : http://www.fhci.net/departments/art.html#gr12
3. « Toronto la Vertueuse » fut le surnom donné à la ville au début du XX^{e} siècle, en témoignage de sa réputation moralisatrice. La prohibition dura de 1916 à 1927. Les restrictions sur le commerce dominical étaient si strictes que les grands magasins tiraient même leurs rideaux pour empêcher le lèche-vitrine.
4. Fonds du Centre pour l'Art Expérimental et la Communication. Archives et fonds spéciaux de l'Université York. http://archivesfa.library.yorku.ca/fonds/ON00370-f0000285.htm
5. "John Fare." Biographie non signée publiée en ligne. http://imperium.lenin.ru/EOWN/eown7/fare-fido.html
6. C. Gaglia, « The Farer Sex » *Vazeeleen*. Vol. 1, issue 13.
7. Forest Hill Collegiate Institute, *The Falconer*, 1954 yearbook.
8. The Government, *How Many Fingers?* Sorti en 1981, GOV-581.
9. « Art Fag interviews GB Jones », 7 février 1999. www.artfag.ca/

I HEARD A RUMOUR…

Déserts, de PNA Handschin.

En 2003, un inconnu nommé PNA Handschin (son nom lui-même est, dirait-on, chiffré) faisait paraître aux éditions POL un premier livre étonnant, *Déserts*. Le texte, composé de trois parties, *Résolution*, *Cluster* et *Torsion*, s'impose immédiatement au lecteur sous la forme d'une vaste succession de rumeurs absurdes, de nouvelles délirantes. Le nom propre (vecteur de toute rumeur) est le héros de ce texte littéralement dément, qui consiste à rabouter des noms de personnalités dans des énoncés fabriqués sur le même moule pseudo-informatif. Dans la première partie, les actions sont subsumées par une première personne globale : « Je ne pars en voyage en Orient qu'avec Maxime du Camp, je refuse d'être obstétricien à Omsk, je construis un palais mirifique pour le petit prince Alexis hémophile, je fais en sorte que mon avion privé s'écrase à côté d'Innsbruck… » ; dans la deuxième sont mêlés les protagonistes les plus divers : « Nicole Kidman a une liaison avec Mick Jagger Tristan L'Hermite remporte le second tour de l'élection présidentielle dans le canton d'Ancône Jocelyn Schmitt joue aux côtés de Miou-Miou dans un remake des *Liaisons dangereuses*… » et l'énumération se développe ainsi sur une soixantaine de pages. Dans la troisième partie, le sujet effectue une action sur un complément d'objet qui devient sujet à son tour : « Marilyn Manson porte le même képi que l'Homme qui rétrécit l'Homme qui rétrécit comparaît pour l'empoisonnement de la fille de Michel Garretta Michel Garretta est conducteur de poids lourds en Haute-Savoie la Haute-Savoie n'a plus aucun secret pour DJ Spooky… »

L'accumulation *ad libitum* et *ad nauseam* produit un vertigineux effet comique, à l'image des spasmes (des *spams* ?) de notre village global, que Nietzsche appelait « la fausse alerte permanente ». En proposant d'invraisemblables collisions de noms propres, le texte soumet la réalité au flot de la rumeur généralisée. Si ce téléscopage a même parfois quelque chose de crédible — une liaison entre Mick Jagger et Nicole Kidman n'est pas impossible, non plus que « Bruno Mégret rende visite à Maurice Papon » — il obéit à une logique de la folle rumeur, en quoi réside son efficacité. En effet, à l'ère de la prétendue transparence, dont les médias sont les parfaits psychopompes, nous sommes tous devenus des super concierges. Avec un sens aigu du délire, PNA Handschin s'est amusé à amplifier ce processus, faisant basculer toutes ces « nouvelles » dans un monde où les personnes réelles, a priori garanties par leur nom propre, deviennent des quasi-personnes, des versions d'un univers qui n'est plus tout à fait le leur ni tout à fait le nôtre. La référence se trouve dynamitée et le fonctionnement de la rumeur mis au jour : nouvelle qui n'est ni vraie ni fausse mais suspendue, la rumeur ne demande qu'à être confirmée pour s'autodétruire.

Bien qu'il soit a-psychologique, le texte de PNA Handschin tire son intérêt d'avoir compris le caractère terroriste de la rumeur, qui mouille trois personnes à la fois : celui qui en est l'objet, celui qui la véhicule, et celui qui la reçoit. La rumeur active une chaîne de communication à trois pôles, qui est rendue ici infinie et indéfinie d'une façon drôlatique, mais qui soulève aussi la question du pouvoir, dont elle est une manifestation pernicieuse. En effet, la rumeur est un genre de discours dont le succès est automatiquement garanti puisque sa finalité (semer le doute, prendre l'ascendant sur autrui) est éprouvée dans son processus même : le « on dit » instaure un régime sémantique incertain, situé quelque part entre fiction et réalité, entre vérité et mensonge, qui vient cliver l'auditeur. Or, en la démultipliant jusqu'à l'absurde, le texte prend la rumeur à son propre piège ; en la déréalisant complètement par ce flot de *scoops* tordus, il néantise le potentiel malveillant de la Rumeur, cette Hydre dont PNA Handschin a illimité les têtes pour mieux en éradiquer le pouvoir.

La cascade d'« informations » dégorgée par *Déserts* fait écho à l'étymologie du mot « rumeur » (du latin *rumor* : bruit qui court) à cause de l'énormité quantitative et qualitative des faits déroulés, mais aussi grâce au mouvement du texte, qui fonce vers un en-avant catastrophique. Puisque tout est mis sur le même plan, rien n'a d'importance véritable : gerbe stérile, lancer de faits, pétards vite explosés, *Déserts* file vers sa destruction horizontale sans jamais l'atteindre. Le titre indique ce tunnel interminable, cette fausse fécondité de la rumeur qui s'épuise et s'assèche en ruinant les possibilités d'écoute, transformées en bruit de fond ininterrompu. Syntaxiquement, *Déserts* repose d'ailleurs sur une forme épurée à l'extrême, sujet-verbe-complément, pauvreté volontaire compensée par la saturation de noms propres. Malgré cette identité de structure, il existe des micro-différences entre les trois parties, variations presque musicales sur le bruit-qui-court : dans la première, c'est un « je » qui se fait entendre et s'approprie le torrent des événements par le biais de l'esthétique du détournement ; *Torsion* opère sur le mode de la transitivité : A agit sur B qui agit sur C, comme si tout était relié à tout, dans un flux continu ; l'esthétique du réseau et de la connexion globale est ici le principe générateur de l'écriture. La partie centrale, *Cluster,* relève de la contamination : « Pascal Obispo est né en 1943 à Plougasnou dans le Finistère Gervais Martel publie aux éditions Guérin Alan Baxter est un contemporain de Louis XV… ». En anglais, *cluster* signifie « ensemble, paquet, groupe », mais se nourrit dans divers champs sémantiques : en physique, il signifie « agrégats », en informatique « groupe de serveurs ». Dans tous les cas, le sème commun est celui de pluralité simultanée, qu'on retrouve dans le sens musical : « simultanéité de trois sons conjoints », qui donne au plan tripartite du livre sa cohérence et attire l'attention sur sa dimension sérielle et sonore, qu'une performance orale rendrait sans doute probante.

S'il importe peu de savoir comment l'auteur a procédé (le pillage de notices biographiques semble la matrice du texte), c'est qu'il n'y a pas de style dans ce désert mais une écriture supersonique, découlant de procédures spécifiques – littérature conceptuelle, donc, en ce que le texte n'a même pas besoin d'être lu dans son entier pour être apprécié. *Déserts* en ce sens est un livre illisible (compliment) puisqu'il agit moins par le signifiant que par son concept d'extension du domaine du nom propre ; or un bon livre conceptuel se mesure à la qualité de son concept, ou pour le dire avec Sol LeWitt (plus qu'avec Gérard Genette) « le livre est bon si l'idée est bonne ». Dont acte.

Thomas Clerc

L'opéra Garnier, les carpes albinos et l'empereur japonais

Photo : D.R.

Les gardiens de l'écluse du Temple disent qu'il y a trois rivières souterraines à Paris et qu'ils ont entendu parler d'un lac souterrain sous l'Opéra Garnier. Ils pensent que ces systèmes d'eaux souterrains peuvent être connectés entre eux et que les espèces de poissons peuvent être les mêmes partout. Je ne comprends pas les noms de poissons qu'ils me donnent.

Si je peux choisir entre trois rivières souterraines et un lac souterrain, je choisis le lac. Je ne me rappelle plus quand j'ai décidé de trouver des carpes albinos, mais je suis sûr que l'idée d'inviter l'empereur japonais m'est venue au même moment.

Jürgen Höfer, qui est depuis peu le directeur technique de l'Opéra Garnier, ne sait rien de l'entrée qui relie l'Opéra Garnier à son lac. Il me conseille de demander à Gilles Modolo, l'ancien directeur technique.
Je sonde quasiment toutes les personnes que je rencontre, à la recherche du moindre indice sur l'existence du lac et de ses entrées possibles. Et je me demande pourquoi il y a si peu d'informations concernant le lac alors que tout le monde semble s'intéresser à son existence.
Je décide que la meilleure stratégie est d'attendre. Je retarde encore et encore ma prochaine visite à l'Opéra. J'essaie de conserver le même niveau de certitude. Je suis sûr de ne pas vouloir rencontrer de spécialistes pour l'instant. Je me spécialise dans l'hésitation.
Je me demande ce qu'est une information de source sûre, à quel regard me fier et quelle mémoire n'est pas floue.

Les dix premières personnes que j'ai rencontrées n'avaient presque jamais entendu parler du lac ni des carpes qui l'habitent, ou alors ne détenaient que de vagues informations à propos d'une nappe phréatique dans les sous-sols de l'Opéra. Quelques semaines plus tard, une sur deux est sûre que le lac existe. Et encore plus tard, ils commencent à se souvenir aussi des poissons. Lors d'un dîner chez Elodie Royer et Yoan Gourmel, je parle avec Alexandre Guirkinger, qui, à l'époque, est une des rares personnes à n'être au courant de rien. Six mois plus tard, il m'envoie une photo qu'il a prise il y a deux ans, non du lac, mais de sa porte d'entrée à l'intérieur de l'Opéra. Et jure à Mathilde Villeneuve qu'on n'en a jamais parlé avant.

L'état du lac a également changé pour Jürgen Höfer. Pendant les grandes vacances, il le visita avec ses petits-enfants et son assistant se souvient y avoir fait un tour en bateau il y a vingt ans. Il ne se souvient plus à quoi ça ressemble sauf que c'était très beau.

Je ne suis pas sûr d'être encore prêt à y aller, ou si le lac est prêt à recevoir ma visite, mais j'essaie tout de même de prendre un rendez-vous avec quelqu'un possédant la clé de la porte. Brigitte Engel me dit que ce sont les pompiers de l'Opéra qui sont en charge du lac, car il sert de réserve d'eau au cas où l'Opéra brûlerait. Puisque l'Opéra n'a pas encore brûlé, ils profitent des deux ressources à leur disposition, l'eau et le temps, pour pêcher.

Il y a donc des poissons dans le lac. Et apparemment, le lac aussi existe maintenant.

Si les pompiers s'en servent aujourd'hui pour pêcher, ils ont également dû le faire dans le passé. La carpe est connue pour être le poisson le plus difficile à attraper. J'imagine un ancien pompier – un ancêtre de Catpower – convaincant ses collègues de déverser des carpes dans le lac en disant : « if you are looking to something easy you might as well give it up ».

La pêche dure depuis environ 50 générations de carpes. Une période durant laquelle elles auraient pu commencer à perdre leur pigmentation. Une pigmentation inutile dans le noir complet. Et même en présence de bactéries luminescentes, une peau pigmentée reste toujours inférieure à une surface réfléchissante blanche durant les rituels amoureux. Je ne peux pas encore expliquer pourquoi leurs yeux sont devenus rouges au cours de ce processus.

http://blog.lib.umn.edu/urelate/radio/carp_mating.mp3
http://www.gelitin.net/mambo/index.php?set_albumName=album02&id=weltwunder1&option=com_gallery_proj144&Itemid=91&include=view_photo.php
http://www.lifesci.ucsb.edu/~biolum/organism/pictures/radiolarian.html
http://www.youtube.com/watch?v=K633ZdH-DVI
http://www.noc.soton.ac.uk/index.php?full=1

Jochen Dehn. Projet pour une résidence au Point Ephémère en mai 2007

Who Killed Robert's Secret?

En 1969, l'artiste et professeur David Askevold demande à Robert Barry de réaliser une œuvre avec ses élèves de Novia Scotia College of Art and Design à Halifax (Canada). Robert Barry a alors faxé l'instruction suivante : « L'œuvre existera aussi longtemps que l'idée demeurera au sein du groupe ». Les étudiants devaient se réunir et convenir d'une idée que ni le professeur, ni l'artiste ne devaient connaître. En 2005, Mario Garcia Torres a recherché et correspondu avec les étudiants impliqués dans cette œuvre. Il a ainsi très vite découvert que la conversation des étudiants – qui était supposée rester secrète – avait été enregistrée par David Askevold et que l'œuvre n'avait donc en quelque sorte jamais existé. Le résultat de cette recherche existe aujourd'hui sous la forme du diaporama What Happens in Halifax Stays in Halifax.

Dans ton projet, tu parles d'une œuvre qui n'existe plus tout en révélant et soulignant en même temps son existence au fil de tes recherches. Dans quelle mesure ce travail participe-t-il à la pérennité de l'œuvre de Robert Barry ?

L'œuvre a toujours existé mais elle n'était probablement pas présente à l'origine de la même manière qu'aujourd'hui. Barry a continué à montrer ses instructions comme une œuvre. Donc en un sens, mon projet convoque simplement les personnes impliquées et redonne un contexte à cet objet immatériel qu'est le secret. D'un autre côté, le fait que la conversation ait été enregistrée pose la question de savoir si l'œuvre existe toujours conceptuellement ou pas. Quelque part, ce projet révèle que son existence n'était pas seulement limitée au secret mais plutôt aux personnes impliquées dans cette pièce. Il montre à quel point leurs différentes histoires et subjectivités sont ce qui constitue l'œuvre, du moins aujourd'hui.

L'œuvre existe dans la mémoire des étudiants mais aussi dans notre mémoire collective. Toutes les personnes connaissant cette œuvre en sont devenues en quelque sorte les conservateurs, ce qui est souvent le cas pour les œuvres immatérielles basées sur la transmission orale ou sur la rumeur. Et quelque part, ce mode d'existence permet à chacun de transformer l'idée originale. Donc finalement, peu importe ce qui était à l'origine vrai ou pas.

J'aime cette idée que le public devienne le conservateur de l'œuvre. Et d'une certaine manière, cela ouvre de nombreuses discussions autour de ce type de pièces, sur ce qui les maintient en vie et jusqu'à quel degré cela importe. Dans le cas de celle de Robert Barry, il n'est pas important de savoir quelle était l'idée originale – d'ailleurs, Barry ne voulait pas la connaître. Et pendant ces recherches, j'enquêtais sur quelque chose que je ne voulais ni demander, ni savoir. Les étudiants m'ont d'ailleurs dit qu'ils ne se souvenaient plus de l'idée. Ils ont probablement senti que si je leur avais proposé d'organiser des retrouvailles à Halifax, c'est que je devais sûrement vouloir savoir le secret. Mais ensuite ils m'ont avoué s'être mis d'accord sur le fait d'en inventer un, puisque aucun d'entre eux ne pouvait se souvenir de l'idée originale. J'aime cette manière dont nous pouvons discuter et raconter des histoires au sujet d'une idée qui en même temps n'existe plus. Et ce sont en fait ces histoires qui constituent l'œuvre et qui restent dans la mémoire collective.

Dans ta recherche sur Halifax, tu parles également d'une œuvre de Douglas Huebler réalisée par ces mêmes étudiants. Pourrais-tu nous en dire plus sur cette œuvre et comment pour toi certaines œuvres conceptuelles préexistent sous différentes formes – à travers une légende ou une rumeur?

La proposition de Huebler était simple : l'idée était de créer et lancer une rumeur. Les étudiants ont donc décidé d'inventer une rumeur autour d'une nouvelle école au Canada. Ils ont apparemment passé une annonce dans un magazine d'art américain. Je l'ai cherchée, dans *Art in America*, *Art Forum* et *Artnews*, mais ne l'ai pas trouvée. Pourtant ils soutiennent qu'elle a existé ; ils ont même d'ailleurs contrarié quelques personnes en nommant des artistes connus comme membres du corps enseignant. Et bien entendu, je veux les croire. Contrairement à celle de Robert Barry, l'œuvre devait être une rumeur mais elle n'a pas seulement été diffusée oralement, ce qui d'une certaine manière la rend différente.

Cela me fait aussi penser au projet de Ulises Carrion réalisé en 1981, *Gossip, Scandal and Good Manners.* Alors qu'il vivait à Amsterdam, Carrion a mis en place ce long projet dans lequel il prétendait classifier les différences entre les rumeurs, les ragots et les scandales. Avec des amis, il a lancé différentes rumeurs à son sujet, plus ou moins folles. Il a alors essayé de savoir comment ces différents types d'informations ont circulé dans la ville. Et plus tard, il a donné une conférence sur tout ça. Il y a une citation très intéressante de lui qui précise qu'il n'était pas seulement intéressé par la communication orale mais aussi par les structures sociales qu'elle peut développer : « Les ragots peuvent être utilisés comme modèle scientifique de chaînes artificielles de communication qui révèlent quelque chose au sujet des personnes impliquées dans cette chaîne mais aussi quelque chose sur cette chaîne elle-même. »

« Qu'est ce que la réalité sinon quelque chose dont au moins deux personnes conviennent ?». Cette phrase de Konrad Wend (l'un des étudiants) m'a également guidé pendant mes recherches. J'aime cette idée qui rappelle l'importance de la « croyance » entre les gens, quelle que soit l'information transmise.

Propos recueillis par email par *Élodie Royer* et *Sandra Terdjman*.

Mario Garcia Torres est en résidence à Kadist Art Foundation, Paris, d'avril à octobre 2007.

Photo : D.R.

DOSSIER : GOSSIP, INTOX, BLUFF & AUTRES RUMEURS

TROUBLE : PRÉDICTIONS	Actualisation de la fiction dans le réel	Mondes parallèles / fictions globales	Délire administratif	Délire systémique	Substituts d'auteur	Impersonnalité artistique / Spaltung / Schyzophrénie	Déresponsabilisation / Exaltation de la création / Intersess- possédé	Médiagénie	Des formes générées par des écrits de l'artiste	Adaptation d'œuvres de fiction	La littérature : un art plastique (les mots, l'objet livre)	Formes hantées	Réminiscences abstraites	Figurations : motifs et accessoires de la fiction	Des petites formes de récits	Rumeurs et oralité
Alain Bublex, *Glooscap-La Ville* , depuis 1992	**	***	**	**			*	**			*			***	**	***
Allen Ruppersberg : *The Picture of Dorian* 1974 / *Remainders: Novel, Sculpt*	*				**		***			***	***		*			
Aurélien Froment : *The Apse, the Bell and Antelope*, 2005	**									**	***	**		***		
Boris Achour, *Cosmos* , 2001	**			**	***	***	***	**		***	***			**	*	
Collection Yoon Ja & Paul Devautour, dep 1985	***	***			***	***	***	***	***			***	***	***		
Dominique Gonzalez-Foerster : *Park - pla d'évasion* , 2002	**									***	**	**	**	**		
Dora Garcia : *Contes choisis* , 1991 ; *Hearthbeat*, 1999	**				**		**	**	*		**					***
Gabriel Lester : *The Last Piece by John F*	***				***	**		**				*				***
General Idea : *Miss General Idea*, 1969 - 1995	***	***				***	***	***						**		
Gérard Gasiorowski : *Kiga*, 1976 - 1983	***				***	***	***									
Gilles Barbier	***	**		***				**				**		*	*	
Giani Motti	***				**	*		***				**			***	***
Henry Darger, *The Story of the Vivian Girl What is known as the Realms of t*	*	***		***		*			***					**		
Jay Chung & Q Takeki Maeda, Modus Tol 2003 + commande	***						*		***						***	***
Jim Shaw : *Dream Objects*, 1991-2000 / *isme*, depuis 2001	***	**			***		***	***				***	**	***		
Joe Scanlan : *Donell Wollford, a narrative*, 2007	**				***	*	***	**				***	***		*	**
Jonah Freeman : *The Franklin Abraham* , depuis 2003 + comm	***	***	**					**	**		**	**	**	***		
Liam Gillick, *Construccion de Uno* , 2004 (…)	**	**	**						***		***	**	**	**		
Lili Reynaud Dewar, *Queen Mother Nanny Mountains*, 2006 + command	*	**			**		***	**	***		**	***	**	**		
Loris Gréaud : + commande	*								*	*		**	**		**	**
Mai-Thu Perret, *Heroine of the People (Bi Golden Rock / Black Stack / Black*	**	***			***		***	**	***	**	***	*	**	**		
Marcel Broodthaers : *Musée d'Art Modern Département des aigles* , 1968-197	***	**	***	**				***		***	**	**		***		
Marcel Duchamp : *Rrose Selavy*, à partir 1920	*				***	***		**								
David Wilson, Museum of Jurassik Techno *The eye of the Needle, the Micromi*	**	**			**			**				**		**		
Nick van de Steeg, *La Très Grande Administration Démocratique* , depuis	**	***	***		**			**						***		
Patrick Corillon, *Les Visions d'Oscar Serti* 1993	**	***		*	***	**	**	*	***		***			*	***	*
Philippe Decrauzat : + commande	*									**		***	***			
Philippe Parreno	***					***		**	***	***	*				***	***
Philippe Thomas : Les readymade appartiennent à tout le monde	**	***	***		***	*	*	***	**		**			***		
Scoli Acosta, *A Deep Puddle & Piquillo ou de Mr. Hululé* , 2000-2003	**					***				**	***	**		**		**
Sophie Calle, Paul Auster, *Gotham Handb New York mode d'emploi Livre VII*	***					**	**			***					**	
Ryan Gander : + commande	***								*	*	*	***	***			*

Après six numéros publiés, la revue *Trouble* devient une collection de catalogues d'expositions fictives fondées sur des hypothèses invérifiables et réunissant œuvres existantes et commandes faites aux artistes.
Le tableau suivant constitue le plan de travail de ce projet curatorial en cours d'élaboration.
Trouble : Prédictions, 120 pages environ, sortie mai 2007.
Comité de rédaction : Boris Achour, Guillaume Désanges, Émilie Renard

ATELIER VAN LIESHOUT / DAVID BARTEX / DANIEL BUREN & PATRICK BOUCHAIN / CONCEPT PLASTIQUE / JEAN-LUC COURCOULT / MINERVA CUEVAS / HONORÉ D'O
MARIE-PIERRE DUQUOC / GILLES EBERSOLT / FRANCK GÉRARD / JEPPE HEIN / FLORENTIJN HOFMAN / FABRICE HYBER / ANISH KAPOOR / TADASHI KAWAMATA / THOMAS LANFRANCHI
"ROUGE BAISER", ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC / COLLECTIF LA VALISE / ANGE LECCIA / LES MACHINES DE L'ÎLE DE NANTES / LOS CARPINTEROS / THOMAS MCINTOSH
BEVIS MARTIN ET CHARLIE YOULE / KINYA MARUYAMA / TATZU NISHI / DENIS OUDENDIJK / ALEXANDRE PONOMAREV / JULIUS POPP / MARTIN RUIZ DE AZUA / ALAIN SÉCHAS
PIERRICK SORIN / MORGANE TSCHIEMBER / KEVIN VAN BRAAK / EDWIN VAN DER HEIDE / FELICE VARINI / DRE WAPENAAR / ERWIN WURM / YAN PEI-MING / YKFD

ESTUAIRE 2007.2009.2011 NANTES>< SAINT-NAZAIRE

1ER JUIN AU 1ER SEPTEMBRE 2007
LE PAYSAGE, L'ART ET LE FLEUVE

INFORMATIONS ET RÉSERVATIONS : 02 40 75 75 07 / WWW.ESTUAIRE.INFO

ART BRUSSELS

25TH CONTEMPORARY ART FAIR

20-23 AVRIL 2007 | WWW.ARTBRUSSELS.BE

ART GALLERIES : Aeroplastics Brussels | **Albion** London | **Analix Forever** Geneva | **Andersen** Copenhagen | **Andersson Sandstrom** Umea | **Andréhn-Schiptjenko** Stockholm | **Anhava** Helsinki | **Baronian-Francey** Brussels | **Bärtschi** Geneva | **Bernier/Eliades** Athens | **Bjerggaard** Copenhagen | **Blancpain** Geneva | **BND** Milan | **Bodhi** New Delhi | **Box** Brussels | **Brolly** Paris | **Buchmann** Berlin, Lugano | **Cent8** Paris | **Cerami** Couillet | **Chelouche** Tel Aviv | **Chinese Contemporary** Beijing | **Colletpark** Paris | **Conrads** Düsseldorf | **Crown** Brussels | **D&A Lab** Brussels | **De Brock** Knokke | **De Zwarte Panter** Antwerp | **Dels Angels** Barcelona | **Deweer** Otegem | **Dvir** Tel Aviv | **Dupont** Paris | **Edlin** New York | **Elbaz** Paris | **Estrella** Madrid | **Fiat** Paris | **Flatland** Utrecht | **Forsblom** Helsinki | **Galerist** Istanbul | **Gering & Lopez** New York | **Geukens & De Vil** Knokke, Antwerp | **Giroux** Paris | **Godin** Paris | **Golden** New York | **Grimm** Amsterdam | **Grusenmeyer** Deurle | **Gutharc** Paris | **Heino** Helsinki | **Hoet Bekaert** Ghent | **Hohenlohe** Vienna | **Hufkens** Brussels | **Hussenot** Paris | **I8** Reykjavik | **In Situ** Aalst | **Insam** Vienna | **Invernizzi** Milan | **Jacobson** London | **Jamar** Antwerp | **Janssen** Brussels | **Karpio** San José de Costa Rica | **Koraalberg** Antwerp | **Krinzinger** Vienna | **Kudlek Van Der Grinten** Cologne | **La Lettre Volée** Brussels | **Lanzenberg** Brussels | **Lee** London | **Les Filles Du Calvaire** Paris, Brussels | **Loevenbruck** Paris | **Maruani & Noirhomme** Knokke | **Mauroner** Salzburg | **Meert Rihoux** Brussels | **Mennour** Paris | **Minini** Brescia | **Moriarty** Madrid | **Moser** Geneva | **Mulier Mulier** Knokke | **My Name's Lolita** Valencia, Madrid | **Obadia** Paris | **Oniris** Rennes | **Papillon** Paris | **Paviot** Paris | **Photo & Contemporary** Turin | **Polaris - Utudjian** Paris | **Rech** Brussels, Paris | **Regina** Moscow | **Rein** Paris | **Retelet** Brussels | **Röpke** Cologne | **Rumpff** Haarlem | **Russo** Torre Pellice | **Ruzicska** Salzburg | **S65** Aalst | **Sels** Düsseldorf | **Senda** Barcelona | **André Simoens** Knokke | **Soskine** New York, Madrid | **Sparta** Chagny | **Sturm** Stuttgart | **Svetska** Prague | **Szwajcer** Antwerp | **Taché-Lévy** Brussels | **Tanit** Munich | **Tarasieve** Paris | **Templon** Paris | **The Approach** London | **Thoman** Innsbruck | **Toluca** Paris | **Transit** Mechelen | **Traversee** Munich | **Triangle Bleu** Stavelot | **Vallois** Paris | **Van Der Mieden** Antwerp | **Vanhoegaerden** Knokke | **Vidal** Paris | **Vidal Saint Phalle** Paris | **Vilenne** Liège | **Voss** Düsseldorf | **Wallner** Copenhagen | **Walter** Zürich | **Xin Dong Cheng** Beijing | **Zander** Cologne | **Zürcher** Paris

FIRST CALL: Amerika Berlin | **Chung King Project** Los Angeles | **De Multiples** Paris | **Figge Von Rosen** Cologne | **Fonti** Naples | **Fred** London | **Goff + Rosenthal** New York, Berlin | **Gold** London | **Kirkhoff** Copenhagen | **Levy** Brussels | **Newman Popiashvili** New York | **Nyborg** Valby | **Pinksummer** Genoa | **Podnar** Ljubljana

YOUNG TALENT: AD Athens | **ADN** Barcelona | **Alice** Brussels | **Art Agents** Hamburg | **Asbaek Projects** Copenhagen | **Bastide** Brussels | **Bienvenu** New York | **Cardenas Bellanger** Paris | **Cutts** Toronto | **De Bruijne** Amsterdam | **De Voldere** New York | **Dependance** Brussels | **Desimpel** Brussels | **Di Marino** Naples |**Grimm/Rosenfeld** Munich | **Groeflin Maag** Basel | **Herrmann & Wagner** Berlin | **Kimmerich** Düsseldorf | **Kleindienst** Leipzig | **La Blanchisserie** Boulogne | **Maes & Matthys** Antwerp | **Monitor** Rome | **Murata & Friends** Berlin | **One Twenty** Ghent | **Prometeo** Milan | **Raucci/Santamaria** Naples | **Rokeby** London | **Ronmandos** Amsterdam, Rotterdam | **Rudolph** Berlin | **S.A.L.E.S.** Rome | **Schmidt Maczollek** Cologne | **Stephane Simoens** Knokke | **Skuc** Ljubljana | **Sommer** Tel Aviv | **The Agency** London | **The Apartment** Athens | **V.M. 21** Rome | **Vacio 9** Madrid | **Van Wijngaarden Hakkens** Amsterdam | **Wentrup** Berlin

Preview & Vernissage I 19 avril (sur invitation uniquement)
Heures d'ouverture I 20, 21, 22 avril **I** 11h – 19h
Finissage I 23 avril **I** 11h – 22h
Lieu I Brussels Expo **I** Halls 11 & 12
Thalys propose des tarifs spéciaux aux voyageurs en provenance de Paris,
Aix-la-Chapelle et Cologne vers Bruxelles. Plus de détails sur www.artbrussels.be!
Brussels, capitale de l'Europe: Amsterdam-Bruxelles : 2h20 **I** Bâle-Bruxelles : 1h10 **I**
Cologne-Bruxelles : 2h20 **I** Londres-Bruxelles : 1h15 **I** Madrid-Bruxelles : 2h30 **I**
Milan-Bruxelles : 1h35 **I** Munich-Bruxelles : 1h25 **I** Paris-Brussels : 1h20

Hilton Brussels

ING

It is over, is it?

En 2006, la IV[e] biennale de Berlin Von Maüsen und Menschen (Of Mice and Men), envahissait toute la Auguststrasse, une église, des caves, un cimetière, des appartements privés, le KunstWerk, et une ancienne école de jeunes filles juives. Les trois curateurs de la Biennale, Ali Subotnick, Maurizio Cattelan, et Massiliano Gioni avaient choisi cette longue rue au cœur du quartier de Spandau pour sa charge historique[1]. On connaît la fin : la montée du nazisme, la Nuit de Cristal, les rafles, la clôture totale pendant la guerre froide, puis la gentrification récente du quartier de Mitte. OMAM était l'occasion d'explorer un certain rapport de l'art contemporain à l'Histoire, pas tant parce que les œuvres en elles-mêmes traitaient de faits historiques que parce qu'elles étaient mises en scène dans un espace caricaturalement réel (selon le principe suivant : tout ce qui n'est pas un white cube est authentique). Les papiers peints arrachés dans les étages de l'école juive, la décoration intime des espaces privés, les impacts de balle dans les murs et jusqu'à un certain point le choix de matériaux documentaires et de matières naturelles jouaient comme effets de réel. Toute la ville faisait office de décor. Et le passé était le garant d'un impact émotionnel automatique, renforcé par le trajet programmé de l'exposition de l'église St Johannes au cimetière Garrison (la vie, la mort).

LE CORTÈGE DE L'AGIT-PROP

À cette démarche excessivement spectaculaire et naturaliste (quoique *OMAM* était plutôt une blague autour de cette idée d'histoire politique naturaliste), l'œuvre de l'artiste allemand Lothar Hempel oppose une autre manière de parler de l'Histoire. Benjamin insistait déjà sur la dimension obsolète de l'opposition entre la forme et le contenu, entre l'esthétique et la politique avec *L'Artiste comme producteur* en 1934. Elle a longtemps servi de grille de lecture, voire de ligne de partage, mais elle a aujourd'hui perdu de sa pertinence, chez Wekua, ou chez Hempel, qui évite tout effet de réel. Il recourt *a contrario* à l'artifice maximal, à la mise en scène, aux jeux de rôle et à un formalisme poussé inspiré du Bauhaus autant que du cabaret. Ses travaux des 1990, de grands panneaux agencés en forme de décor (*Leave all the rest behind, Only the smile remains*) créaient une topographie libre autour de figures politiques. Ils renvoyaient directement à l'anthropolgie de Cady Noland : Hempel ne tombe jamais tomber dans les travers d'un regard surplombant, ou compassionnel [2]. Son travail éclaté (photomontages, panneaux, sculptures abstraites, agencements spatiaux, peintures, affiches, collages) fonctionne comme un système clos, obsessionnel, au sein duquel chaque élément tient sa place.

Le système Hempel joue par exemple avec quatre grandes figures pop, les quatre rois de son propre jeu de carte, Iggy Pop, Ian Curtis, Beck et David Bowie. Chacun occupe une position stratégique sur l'échiquier des identités empruntées. Iggy Pop incarne, le terme n'est pas trop faible, l'envie de vivre *(Lust for life)*, Ian Curtis, le suicidé, celle de mourir. Bowie et Beck, eux, ont délaissé il y a longtemps l'essentialisme pour camper des identités sans cesse changeantes. Beck, ex-*looser*, s'est reconverti en génie marketing californien et Bowie reste le maître absolu de la métamorphose. Ces quatre figures échangent à l'occasion leurs attributs, lorsque Hempel colore les yeux de Curtis (*New Dawn Fades*, où il évoque un militant rouge) ou d'Iggy à la manière de ceux de Bowie.

De la même manière, ses agencements d'objets, d'images et de personnages sont baroques, chargés d'accessoires (broches, ombrelles, plexiglas cristallins) mais basculent en même temps dans une trivialité qui tempère leur préciosité. Les équilibres et les dissonances sont donc très maîtrisés, et le style rigoureux: patchworks, jeux de symétrie, carré inversé kabbalistique, utilisation du feutre, de matériaux brillants qui reflètent le spectateur, d'ampoules, de mannequins, ou emprunts à l'imagerie baroque de la *comedia dell'arte*.

Dans ce système très personnel, la violence est sexualisée, la pop politisée et la politique esthétisée. Dans *Alphabet City*, la première rétrospective de l'artiste, on voit sur les socles de *Nids de guêpe*s (du faux monumental laqué, du monumental parodique) trois personnages en feutre, un soldat, saint Sébastien et un golfeur *british* entièrement noir. Ils sont les personnages d'un petit spectacle tragi-comique extrêmement étrange, et un peu obscène. Un photomontage et une sculpture de taille réelle d'un gâteau à la crème complètent la scène. *Pudding Overdose*. Hempel évoque ailleurs le passé national-socialiste, les manifestations, l'histoire de la gauche, avec un vocabulaire plastique qui rappelle Lindner, la Nouvelle Objectivité, et la contestation grinçante. Ses œuvres contiennent des symboles de la résistance, des soldats, des survivants, des barricades, des dictateurs (Napoléon) ou des martyrs (un saint Sébastien *bondage* jaune très outré). Et le feutre, qui recouvre en patchwork ses petits mannequins, convoque immédiatement Beuys en figure tutélaire de l'artiste politique. Mais il évoque aussi les costumes bariolés d'Arlequin, l'univers de la danse folklorique, du spectacle de rue, du carnaval, ou les amulettes populaires. L'œuvre de Hempel est donc politique mais elle est tout sauf didactique : elle est bizarre et surréaliste.

MYSTÈRES À VENISE

Dans le catalogue, Liam Gillick revient sur le fonctionnement du système Hempel: « Il n'y a pas de vérité autonome dans une œuvre de Lothar Hempel. On y trouve toujours une construction de potentiels stratifiés et de décisions verrouillées. Le cortège de l'agit-prop. Le décor produit au tout début du Bauhaus. Et rien de tout cela à la fois [3] » *:* pas de vérité autonome, un système qu'on devine cohérent mais qui reste très hermétique. Aucune image n'est explicitement référencée, pas même cette photographie de l'un des survivants d'un célèbre crash qui clôt *Alphabet City.* Les citations sont cryptées, superposées. Dans la peinture *Mein Führer !*, Hempel inverse ainsi le sens du portrait de David Bowie sur la pochette de *Low* (période berlinoise, évidemment) et complexifie la citation en télescopant deux figures historiques, Bowie et Hitler. Les titres entretiennent d'ailleurs d'énigmatiques rapports avec les œuvres. Et le travail de symbolisation est extrême, avec une dimension héraldique, des allusions à de Chirico. Toute esthétique fragmentaire, toute esthétique du jeu (*Magnet !*, Art : Concept, 2001) impliquent la participation physique et mentale du spectateur. Il faut donc circuler autour de *Der Kompass spielt verrückt* (Le compas est devenu fou, 2006), ou d'*Akkord* (Accord, 2005) pour commencer à en édifier le sens. Comme celui de Mallarmé, le système d'Hempel entoure chaque œuvre d'un halo de mystère. *Alphabet City* en préserve d'ailleurs les arcanes en juxtaposant à l'envi des pièces hétéroclites, comme par exemple dans cette très belle salle qui associe les grands panneaux lumineux et les plexiglas fluorescents roses.

DÉCODAGE

« It is over [4] ». Dans ce baroque aplati, la réalité est renvoyée à son statut d'image, toutes les photos et tous les documents sont voilés, terriblement désuets. Le système est codé, donc, mais il renvoie intuitivement à l'idée que le grand théâtre de l'histoire est un fiasco stupide. Les utopies sociales comme modernistes sont renvoyées dos à dos. *Alphabet City* évacue d'emblée la possibilité de la joie et construit une ville où la fête est triste et le bonheur absent : c'est un carnaval, mais nordique et lugubre. La vidéo *Musik ist ein Befehl* (La Musique est un ordre) montre en ouverture des personnages qui dansent sur un beat techno, fermés sur eux-mêmes, éteints. L'ordre règne avec la violence d'un défilé militaire, en noir et blanc. Et les boules disco qui servent de décor sont tout sauf jubilatoires (on se souvient de la puissance festive de ces accessoires club chez John M. Armleder). Un peu plus loin, face à l'entrée, la sculpture *Vorwärts !* (En avant !) porte les couleurs surannées d'un temps où les femmes avec robe longue et ombrelle se déplaçaient en carrosse doré. Un rêve ? Une farce. Le passé glorieux d'un côté, le présent qui marche au pas de l'autre. « Et, c'est un fait : l'air est pollué, par les départs, la mélancolie [5] ». Plus loin, la barque en bois de *Endlose Reise* (le voyage sans fin) est une parodie cruelle de la gondole vénitienne, anti-pastorale. Sur toutes les peintures, les personnages de profil sont tournés vers la gauche, comme bloqués quelque part sur le fil linéaire de l'histoire. Chez Hempel, l'histoire, avec le passé, est donc l'objet d'un *fading* progressif. Tous les récits sont suspendus. Il y énormément à dire, à déchiffrer et à interpréter dans ses allégories. Mais même son pessimisme radical est relatif. Les punks ressemblent à des clowns. Et le désespoir est une pose comme une autre.

1. D'abord hors des murs de la ville, elle fut le refuge de nombreuses communautés opprimées, huguenots, juifs, bohémiens, suisses. L'industrialisation vit sa population augmenter tout au long du XIX[e] siècle, et la communauté juive s'y installa.
2. Voir Hal Foster, « L'artiste comme ethnographe, ou "la fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? » in *Face à l'Histoire,* Centre Pompidou, 1996, p.498
3. Liam Gillick, « L'Ivresse des maîtres, Lothar Hempel et la résistance de la rue », in *Alphabet City*, JRP Ringier, 2007
4. Il s'agit d'une œuvre textuelle de Hempel, sous forme d'affiche.
5. Extrait de *It is over*, ma traduction.

Lothar Hempel, Alphabet City, Le Magasin, Grenoble, du 11 février au 6 mai 2007.

Lothar Hempel
Exposition Alphabet City au Magasin, Grenoble, 2007
Photographie : Ilmari Kalkkinen / Magasin

Douglas Huebler

Avant d'apparaître en chevalier de l'art conceptuel sur la scène artistique new-yorkaise, Douglas Huebler (1924-1997) a été un peintre expressionniste, puis un sculpteur minimaliste renommé. C'est la quarantaine passée qu'il opère une mutation et décide de sortir de l'atelier pour travailler dehors, de changer de lieu et de mode d'action. Comme les conceptuels LeWitt et Weiner, Huebler, dans sa fameuse déclaration de 1968 énonce sa conversion artistique : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter davantage. Je préfère simplement constater l'existence de choses en termes de temps et/ou de lieux. Plus spécifiquement, je m'intéresse à des choses dont l'interrelation se situe au-delà de la perception immédiate. En ce sens, mon travail dépend d'un système de documentation. Cette documentation peut prendre la forme de photographies, de cartes, de dessins ou de descriptions. »

D'inspiration zen, cette décision de « constater l'existence des choses » sans ajouter d'objets au monde inaugure un changement de perspective : l'œuvre n'est plus la finalité du processus artistique ni sa validation. On sait que les premiers conceptuels réagissent au régime de production artistique, celui de l'œuvre unique, en même temps qu'à sa fétichisation par le marché et le musée. Ainsi travaillent-ils la part non visible de la production, le processus et les procédures, privilégiant l'idée sur la réalisation. L'œuvre, conçue comme objet fini, n'est donc plus le paradigme de l'art, elle n'incarne plus l'idée de l'artiste, ni une intention qu'elle épuiserait. Si le conceptualisme correspond à une position de principe caractérisée par le retrait, une tension entre projet et production, il y a autant de pratiques conceptuelles que d'artistes. À cet égard, Huebler est un drôle de conceptuel.

MÉTHODE ET FORME

En effet, son entrée en conceptualisme manifeste son désir de rejoindre le monde concret et d'agir dans la sphère sociale, contrairement à Kosuth qui préconise un art autoréférentiel. Huebler conçoit des stratégies d'approche de la réalité physique et humaine grâce à « un système de documentation » composé de photographies, de cartes et de descriptions. Cette association de différents modes de représentation, qui variera peu dans le temps, constitue l'œuvre. En 1969, l'artiste documente un trajet en avion entre New York et Los Angeles en prenant des photos « à travers le hublot sans intention de réaliser une vue intéressante. » (*Location Piece #1 New-York-Los Angeles*). Une photo de nuage ressemble à une photo de nuage, ce point de vue céleste ne permet évidemment pas de repérer un lieu terrestre. Si, selon DH et les conceptuels, « l'art est information », quelle information transmettent la description, les photos, la carte ?

C'est la déclaration qui décrit le processus. Dans *Duration Piece #3*, (New York City, 1968), douze photos d'un escalator « ont été prises suivant un canevas temporel » minutieux. Puis le texte signale qu'« aucune de ces photographies ne correspond au moment où elle a été prise ». La présentation finale bouleverse donc la chronologie. Nous voici au cœur de la méthode de DH : d'un côté, elle imite la scientificité des protocoles d'expérimentation, de l'autre, elle perturbe ses propres règles et en mesure les effets contradictoires. Huebler produit donc la règle et son dérèglement. De façon similaire, bien que l'artiste ait choisi la photographie pour sa « transparence », en tant que moyen d'enregistrement mécanique de la réalité, il ne vise pas l'impartialité documentaire : pour lui, la photo n'informe pas *réellement*, elle rate le phénomène et fabrique une mise en scène. Les photos, anti-esthétiques, ainsi que les textes et les cartes servent à neutraliser et non à objectiver un contenu. En effet, la formule clé « la forme de l'œuvre », qui conclut invariablement chaque déclaration, définit l'œuvre comme une structure neutre, une forme composée d'interrelations, une articulation dialectique entre les éléments du système de documentation ; la neutralité procédant justement de cette interdépendance. Conceptuelles, les œuvres de Huebler exposent leurs procédures, notamment grâce au langage, elles produisent une signification sur la fabrication et la réception de l'art, elles informent donc sur l'acte de perception et non sur la chose perçue, transformant la perception en un acte.

UN GRAND THÈME ARTISTIQUE : LA RESSEMBLANCE

Si l'apparence austère des œuvres et le classement selon trois critères génériques (de lieu : *Location Piece*, de temps : *Duration Piece* et humain : *Variable Piece*) est conforme à l'« esthétique administrative » du conceptualisme (B. Buchloch), la stratégie de DH s'applique cependant à de grands thèmes : la ressemblance, l'objectivité, la mort. Plusieurs pièces traitent de la ressemblance. *Variable Pièce # 105* (Londres, 1972) comporte le protocole suivant : « Dix-huit mannequins ont été photographiés dans des vitrines de magasins de vêtements... Une fois chaque photo prise, l'artiste se retournait et photographiait la première personne venue pourvu que celle-ci fût du même sexe, juxtaposant le modèle inanimé et son homologue vivant ». Ainsi obtient-il parfois des ressemblances surprenantes, propres à troubler un rationaliste ou un conceptuel. Les règles que se fixe l'artiste programment le hasard, lui offrent un cadre, en l'occurrence le contexte familier d'une rue commerçante, en même temps qu'elles inversent la perception habituelle entre « homologue » et « modèle ». L'aléatoire devient un opérateur de ressemblances.

Location Piece # 17 (1973), quant à elle, tourne au conte fantastique. À Turin, « l'artiste sélectionna puis photographia arbitrairement un endroit se trouvant à quelque distance de la *Piazza Vittorio Veneto* où il se trouvait ; il voulait voir "ce qui se passait de l'autre côté du fleuve", le Pô, en ce lieu qu'il n'avait jamais vu et n'aurait jamais l'occasion de retourner voir. L'artiste marcha jusqu'à l'endroit visé, une photo fut prise et il s'en retourna immédiatement. De retour aux États-Unis, l'artiste découvrit en développant le film qu'au moment de prendre le cliché un homme le regardait en face et que cet homme présentait une singulière ressemblance avec lui… Personne d'autre au monde ne pouvait lui ressembler à ce point. » Tissé autour d'un fait ou d'un argument (le double), le récit manie les conventions du récit classique (passé simple, 3e personne, description) telles que les analyse Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman* que DH lisait à l'époque. La description factuelle ouvre sur une expérience fabuleuse, comme dans *Blow Up* d'Antonioni, l'agrandissement d'un détail révèle une réalité non visible à l'œil nu, située « au-delà de la perception » : la similitude que Huebler découvre est en réalité une question de position et de cadrage, d'espace et de temps, le sosie apparaissant de surcroît dans un temps décalé. Circonstanciel, accidentel, ce double a été enregistré selon des paramètres de temps et d'espace, c'est-à-dire des variables. La ressemblance serait donc l'état transitoire d'une interrelation à trois termes instables : temps, lieu, sujet. Cette œuvre condense une infinité de significations : du fond de l'image, un double me regarde ; cette situation comique est-elle le cas d'une projection freudienne de l'ordre de l'inquiétante étrangeté ? Et si le hasard était subjectif, advenant nécessairement à un sujet, ici et maintenant ?

UN TROUBLE

On peut comprendre son entreprise artistique comme une stratégie conceptuelle contre l'objectivité : contre l'objectivité de l'œuvre moderniste, contre celle de la valeur, du fétiche, de l'image. En tâtonnant, Huebler choisit un protocole à la fois simple et imprécis : prendre des photos dans la rue « aussi loin que porte son regard ». Il constate les réactions à l'*objectif* – fuite, peur, pose : l'image volée est « un miroir sans tain », échappant au sujet photographié, l'image angoissante figure symboliquement l'objectivité de la mort. Pour briser la glace, Huebler concocte une stratégie de contact qu'il utilise dans *Variable Pièce # 34*, Bradford, Massachusetts : en novembre 1970, huit personnes ont été photographiées à l'instant précis où le photographe, ou son assistant, disait : "Vous avez un beau visage" ». Huebler agit aussi en psychologue qui sait l'effet de la flatterie, d'une adresse positive qui déclenche une réaction de satisfaction dont le sourire est ici le signe. Finalement, il substitue un automatisme à un autre, le mécanisme psychique au mécanisme de l'*objectif* photographique, montrant les limites de ce dernier.

Les œuvres analysées dans ce texte « sont caractérisées par une tension entre une surface inexpressive et une signification infinie. » Mike Kelley pointe ainsi l'un des enjeux de l'entreprise de Huebler : produire un trouble de l'image ou de l'apparence. Précis et modeste, conceptuel et pragmatique, Huebler exerce avec humour un art de la relation et de la disproportion : de l'infime, de l'anecdote, du banal, surgit le vertige de la signification.

Toutes les citations de ce texte sont extraites des déclarations des œuvres de Douglas Huebler.

Douglas Huebler, Galerie Art et Essai, Université Rennes 2, du 16 novembre au 22 décembre.

Douglas Huebler
Variable Piece #44 [Global], 1971
lithographie (par report photomécanique) sur vélin fort, tirages photographiques,
Cabinet des estampes, GenèveBulletin_39_68

> 31 mars - 10 juin 2007

Clémence Périgon

Ah ! ah !

Clémence Périgon,
vidéogramme extrait de *Pose joyeuse*, 2003
Vidéoperformance, 30 mn

Domaine du Dourven
22300 Trédrez-Locquémeau
Tél./fax : 02 96 35 21 42
galeriedudourven@oddc22.com
www.oddc22.com

CALFRIF DOURVEN

La galerie est ouverte de 15h à 19h les samedis, dimanches et jours fériés.
Pendant les vacances scolaires : tous les jours sauf le lundi.

Organisation Office Départemental de Développement Culturel des Côtes d'Armor, avec le soutien du Conseil Général des Côtes d'Armor, du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Bretagne), et du Conseil Régional de Bretagne

EAP

Espace
arts plastiques
de Vénissieux

Jacques Julien
Exposition jusqu'au 12 mai
(Jacques Julien expose aussi
au Centre Régional d'Art Contemporain
à Sète du 2 mars au 3 juin 2007)

«Dreamdance»
Zoulikha Bouabdellah
Majida Khattari
Exposition du 1er juin au 13 juillet

tél. 04 72 50 89 10 / 04 72 21 44 44
http : //www.ville-venissieux.fr/artsplastiques

RhôneAlpes

vénissieux

Judas Arrieta
Virginie Barré
Abdelkader Benchamma
Pierre La Police
Petra Mrzyk
&
Jean-François Moriceau

Paul Pouvreau

À voix basse

École supérieure des beaux-arts de Tours (Esbat)
Jardin François 1er - BP 31152 – 37011 Tours cedex 1
Tél. 33 (0)2 47 05 72 88 – Fax 33 (0)2 47 66 27 34
www.esbatours.org

Exposition du 13 avril au 16 mai 2007
Du lundi au samedi de 14 h à 19 h
Le samedi entrée par la porte Est (côté rue Nationale)
Fermé les 1er et 8 mai 2007

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
LA SYNAGOGUE DE DELME

Situé en milieu rural, le centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, association de droit local soutenu par le Conseil Général de la Moselle, le Ministère de la Culture-Drac de Lorraine, la Commune de Delme et le Conseil Régional de Lorraine, membre du réseau de développement des centres d'art français,

recrute son/sa directeur(-trice)

Sous l'autorité du Président et du Conseil d'administration, il/elle aura pour missions :

– De proposer les grandes orientations de développement de la structure aux instances de l'association et à ses financeurs ;

– De concevoir et mettre en œuvre un projet artistique avec un programme de production d'expositions dans l'ancienne Synagogue de Delme, et un programme de résidences d'artistes dans l'atelier de Lindre-Basse, Moselle, en lien avec le Parc Naturel Régional de Lorraine ;

– De rechercher des financements publics et privés, et d'assurer la gestion du budget annuel et le suivi de son exécution ;

– De concevoir et de mettre en œuvre un projet culturel et de médiation en direction des publics les plus diversifiés (professionnels, artistes de la grande région, entreprises, scolaires…) ;

– D'assurer le management d'une équipe de quatre personnes à temps plein.

PROFIL :

Expérience professionnelle réussie dans le champ artistique ;
Connaissance de l'art contemporain et de ses réseaux nationaux et internationaux ;
Capacité à l'encadrement, la gestion, qualités relationnelles et de négociation ;
Formation universitaire minimum maîtrise,
Anglais courant, allemand souhaité,
Permis B.
Poste à plein temps basé à Delme à pourvoir
à compter du 1er septembre 2007.

Les dossiers de candidature comportant lettre de motivation manuscrite, C.V. et prétentions salariales, devront être adressés avant le 10 mai 2007 à : Monsieur le Président, centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, 33 rue Poincaré, 57590 Delme.

Les candidats présélectionnés seront amenés à adresser courant mai une esquisse de projet artistique et culturel.

Domaine de Kerguéhennec

Ceal Floyer

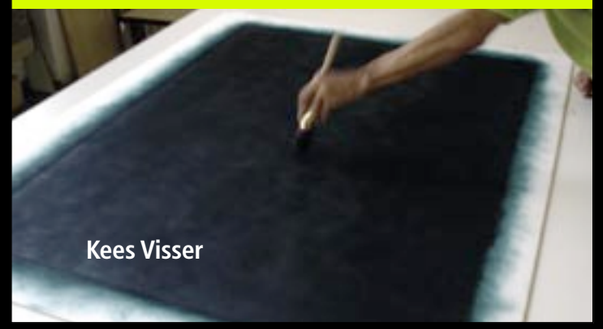
21 avril - 17 juin 2007

vue/view galerie Lisson, Londres

www.art-kerguehennec.com
centre d'art contemporain centre culturel de rencontre
F. 56500 Bignan - France info@art-kerguehennec.com
+ 33 (0)2 97 60 44 44 + 33 (0)2 97 60 44 00

leQuartier
Centre d'art contemporain de Quimper
10 esplanade François Mitterrand
BP 1732 - 29107 Quimper cedex
tél. 02 98 55 55 77 - fax. 02 98 55 87 14
www.le-quartier.net

Expositions du
21 avril au 10 juin 2007
Du mardi au samedi 10h-12h et
13h-18h - jeudi jusqu'à 19h30
dimanche 14h-18h



Le confort moderne
185 rue du Fbg du Pont-Neuf
F-86000 Poitiers
+33 (0)5 49 46 08 08
www.confort-moderne.fr

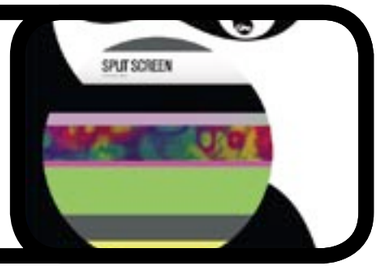
The idea of the sun
Peter Coffin

Vernissage vendredi 13 avril 2007 à 18h

Entrepôt-galerie du confort moderne
exposition du 13 avril au 19 août 2007
du mercredi au dimanche de 14h à 19h et soirs de concerts
entrée libre

Abonnez-vous à 02

20 euros 4 numéros annuels
pour 30 euros, recevez en plus des 4 numéros annuels
à domicile le catalogue de véronique rizzo, *split screen*
(96 pages, 60 ill. couleurs, texte de lili reynaud dewar,
itv de pedro morais, éditions zéro2)
frais de port inclus.



réglement à l'ordre de
association zoo galerie
4, rue de la distillerie
44000 Nantes

Nom :
Prénom :
Raison sociale :
Adresse postale :

Tél :
email :

2 BUY OR NOT 2

par *Aude Launay*

Parce qu'art contemporain + shopping ≠ forcément Saatchi, Pinault, Arnaud & co…
Parce qu'on peut collectionner comme d'autres s'achètent des escarpins ou des sacs à main…
Voici une petite sélection des dernières tendances pour se faire plaisir sans se ruiner avant l'été !

Drapé

Fourni avec des conseils de l'artiste pour la réalisation de parfaits drapés académiques, ce bien bel objet marque le retour de l'œuvre d'intérieur à dimension participative. Réalisez chez vous cette magnifique installation en quelques minutes !

Kristina Solomoukha
Pylône, tissu métallisé, plastique, édition de 3, 5OO€, courtesy de l'artiste
disponible sur demande à lakagole@gmail.com qui transmettra.

Œil pour œil... trait pour trait

Dans une époque où le trait acerbe se fait rare, ce trait-là prend toute sa pertinence.

Antoine Dorotte
Sur un Coup d'Surin, dvd vidéo + une gravure originale 15 x 20 cm
édition limitée de 100 exemplaires signés, numérotés, 285€.
À commander sur www.art-netart.com.

Printemps-été

Imprimés graphiques, fraîcheur du noir et blanc avec une pointe de rouge : Rock'n Roll is definitely so fashionable !

Disque vinyl du groupe new-yorkais les New Humans,
en collaboration avec Philippe Decrauzat. Vinyl couleur avec insert papier, 18 euros. Exemplaire signé numéroté, 40 euros.
À commander chez circuit: mail@circuit.li

Vintage : ghosts & shadows

Une tendance qui n'a pas disparu, les pièces fantômatiques font souffler la douceur d'un vent printanier sur nos murs...

Peter Downsbrough
Here, 2005, estampage sur Keya Color 300 g, 28 x 28 cm
80 exemplaires signés, datés et numérotés au dos, 150 €, courtesy Sémiose éditions.
À commander sur www.galeriedemultiples.com

Olivier Babin
Erase, 2004, gaufrage sur Keya Color 300 g, 42 x 30 cm, 50 exemplaires numérotés et signés au dos, 150 €, courtesy Zoo galerie.
Disponible sur demande à lakagole@gmail.com qui transmettra.

Pour toute info, remarque ou suggestion, adressez-vous à lakagole@gmail.com

REVIEWS

Martin Boyce
Ventilation Grills (Your Lost Dreams Live Between The Walls), 2003
Plaque de cuivre gravée à l'acide
Collection Praz-Delavallade, Paris

Pae White
Stretched Flag, 2007
Brique en verre
Production pour l'exposition
Courtesy galerie Neugerriemschneider, Berlin

Clemens von Wedemeyer et Maya Schweizer
capture d'écran du film *Mémopolis*, 2006
Courtesy de l'artiste et galerie Jocelyn Wolff, Paris.

HALF SQUARE, HALF CRAZY
à la Villa Arson
Par Jill Gasparina

Les néons de Dan Flavin sont transformés en accessoire scénique, ou déformés, les monochromes sont roulés en boule bubble-gum dans un coin, les chaises de Breuer sont tordues, et les cimaises deviennent des objets spécifiques version club clignotent : on attendait depuis longtemps l'exposition de Lili Reynaud Dewar, Elisabeth Wetterwald et Vincent Pécoil. Leur minimalisme est désaxé et pervers, pour reprendre le titre d'une pièce d'Eva Rotschild, *Misfit*. Accrochée assez haut, cette structure a tout d'une composition abstraite en 3D qui se tiendrait à distance. Mais elle est réalisée en bois et en cuir, et on dirait un fouet tordu qu'on aurait à tout prix essayé de faire entrer dans un cadre géométrique : son esthétique ambivalente est au moins aussi proche de celle d'un accessoire SM (le cuir & la contrainte) que d'une œuvre d'art minimale, attestant du mélange désormais avéré entre pop et minimalisme. Le titre de l'exposition est, d'ailleurs, tiré d'un pavillon récent de Dan Graham, l'un des premiers à avoir rendu compte de ce mélange.

L'exposition s'attèle donc à une ambitieuse question, l'impact de l'art des années 1960, du minimalisme en particulier, sur l'art d'aujourd'hui. *Half Square Half Crazy* propose en guise de réponse une sorte de Top 50. Numéro 1 : John M. Armleder qui ouvre l'exposition et dont la présence a été souhaitée de concert par les trois commissaires. Il y a aussi des hits, des pièces déjà vues, mais qu'on a vraiment plaisir à voir à nouveau, et enfin d'autres pièces moins connues et des découvertes comme Hugo Pernet. Plus sérieusement, chaque salle reflète la personnalité critique des trois commissaires et met en avant une problématique, « pénétration des modes industriels » dans l'art avec *Crash*, relation entre « modernité et archaïsme », « ésotérisme et rationalisme » au sein du minimalisme avec *Mystique Minimale*, l'utopie d'une grammaire logique et formelle de l'art avec *ABC Art/ Primary Structures*[1], ou encore la reprise des procédés sériels et de variation chers au minimalisme, avec *Déformalismes*. C'est une séance de rattrapage pour ceux qui n'ont pas suivi leurs propositions : *HSHC* casse les perspectives doxographiques, montrant que le minimalisme peut être mystique, primitiviste, drôle, obscur et qu'il a su d'emblée se fondre avec le Pop ou l'Op. Pour autant, l'exposition n'est pas du tout didactique. Les trois curateurs proposent chacun une mise en espace intuitive. Si certaines salles semblent vraiment trop étroites pour toutes les pièces qu'elles contiennent, d'autres déjouent les contraintes spatiales. La marelle *in situ* de Dan Walsh tire partie de l'espace pour signifier avec humour noir la fin des utopies artistiques (entre les fenêtres qui donnent sur les hauteurs boisées de Nice, il a installé des jeux de marelle qui s'achèvent dans une grille, le paradis serait-il une prison moderniste ?). Plus loin, *Mystique Minimale* joue du confinement et coince la très grosse pyramide de Tatham et O'Sullivan (*You have forgotten why you asked me here. I can't remember why I came)* dans son espace réduit, forçant le spectateur à une confrontation intime et frontale. Autre exemple, les deux *Salons abstraits* sont vraiment réussis parce qu'ils font apparaître naturellement les circulations historiques entre art et design, ou plus exactement le « passage du langage formel du modernisme dans l'environnement quotidien »[2]. Ces deux salons ne sont pas des espaces de convivialité (si l'on en croit les réactions parfois hostiles des visiteurs) mais simplement des espaces domestiques : les structures de Stéphane Dafflon sont installées comme des poufs, *Prisma* de Lothar Hempel traîne par terre comme un tapis, *Dresden 68* d'Olaf Nicolai fait office de luminaire, les *prints* de Wade Guyton enchâssés dans leurs quatre grands cadres évoquent les pratiques décoratives amateurs.

Il y a beaucoup de petites œuvres. L'exposition, très théâtralisée, est au final un cabinet de curiosité, peuplé de créatures qui partagent toutes un air de famille excentrique, de la *Fée Électricité* de Mai-Thu Perret aux sculptures baroques de Delphine Coindet. On quitte le domaine de la théorie : *HSHC* est un petit bestiaire minimal, signe que les années 1960 ont été bel et bien digérées.

1. Livret de l'exposition.
2. *ibid.*

Half Square, Half Crazy, à la Villa Arson, Nice, du 10 février au 10 juin 2007, avec Boris Achour, Saâdane Afif, Martin Boyce, Angela Bulloch, Delphine Coindet, Martin Creed, François Curlet, Stéphane Dafflon, Philippe Decrauzat, Ceal Floyer, Tom Friedman, Ryan Gander, Vidya Gastaldon, Marjolaine Gony, Dan Graham, Wade Guyton, Jeppe Hein, Lothar Hempel, Alice Könitz, Jim Lambie, Carole Manaranche, Genêt Mayor, Damien Mazières, Mathieu Mercier, Johnatan Monk, Olivier Mosset, Olaf Nicolai, Gyan Panchal, Steven Parrino, Bruno Peinado, Hugo Pernet, Mai-Thu Perret, Raymond Pettibon, Pascal Pinaud, Owen Piper, Loïc Raguénès, Eva Rotschild, Gitte Schäfer, Hugo Schüfer, Michael Scott, Katja Strunz, Vincent Szarek, Joanne Tatham et Tom O'Sullivan, Blair Thurman, John Tremblay, Daan van Golden, Dan Walsh, Nicole Wermers, Pae White, Lars Wolter.

Commissaires : Vincent Pécoil, Lili Reynaud Dewar, Elisabeth Wetterwald.

LE NUAGE MAGELLAN
Jeu de Reconstruction
Par Aude Launay

« C'est comme une société déjà en ruines qui regarde comment le reste du monde s'écroule.[1] »

Depuis 1919 et ses funestes découvertes alors que l'Europe commençait à peine à relever la tête, la perception de la temporalité a radicalement changé, passant de la rationalité du naturel à l'irrationalité de l'industriel lors du constat des résultats des premières « destructions massives ». Dès lors, la perspective d'une possible fin violente métamorphosait les enjeux de la création, comme ceux de la vie. Beaucoup se rallièrent donc à cette envie commune d'une société d'où l'esthétique ne serait jamais absente, et dans laquelle elle convolerait même avec l'idée de progrès, scientifique, technique, architectural ou politique. Le modernisme était né, et avec lui, bon nombre d'utopies.

Faire retour sur cette période fondatrice de notre contemporanéité était une évidence pour la curatrice Joanna Mytkowska, qui réunit pour l'occasion d'une exposition à l'Espace 315 du Centre Pompidou, des artistes tous nés à l'Est d'une certaine vision des choses autrement *worldwide*. Empruntant son titre à celui d'un roman de Stanislaw Lem – par ailleurs plutôt pro-occidentaliste – l'exposition opère un retour vers un futur fantasmé mâtiné d'une véritable volonté pour les artistes de se décomplexer par rapport à un passé qui n'est le leur qu'en tant qu'il est aussi le nôtre.

Ainsi de la destruction des parangons de l'architecture moderniste – le projet résidentiel de Pruitt-Igoe et les tours de bureaux du World Trade Center – ressortit une conscience cuisante de l'échec du modernisme à l'occidentale. (« World trade means world peace[2] » en disait l'architecte.) Est-ce pour cela que l'on ressent fortement dans l'exposition cette volonté de ne rien construire, que le seul volume présent dans le display prend la forme d'un échafaudage, d'une palissade de chantier ? Le travail de David Maljkovic, en effet, propose toujours un environnement fait de matériaux de construction à ses vidéos, des films qui s'interrogent sur la possible édification de frontières entre le passé et le présent par le biais de l'instauration de rituels neufs, symbolisés par l'adjonction d'éléments futuristes délibérément désuets à des images quasi documentaires. La rémanence du passé dans le présent est au contraire surlignée par Paulina Olowska, dans ses projets de restauration des néons non publicitaires de Varsovie. Entre dislocation de la forme originelle du monument – Maljkovic – dans le présent, et réhabilitation de la splendeur originale – Olowska –, les films de Clemens von Wedemeyer offrent une narrativité discrète à leur propos plutôt documentaire en tissant des liens avec les grands films sur la modernité que sont, par exemple, *Metropolis* de Fritz Lang et *L'Eclipse* d'Antonioni. Le magnifique *Silberhöhe* (2003), explore le vide au cœur du projet moderniste présent dès sa conception même par l'adjonction d'extraits de *L'Eclipse* à des images documentant la destruction programmée d'immeubles en ex-RDA, tandis que *Die Siedlung* s'attarde sur le devenir en forme d'impasse des habitants de ces quartiers démolis alors que la propriété privée est une notion qui reste à construire. « Un peu plus à l'ouest », Lia Perjovschi nous donne avec sa *Mind Map* une démonstration de placement de l'individu dans l'Histoire, recréant sa propre frise chronologique d'une Histoire de l'Art porteuse de nombreuses œuvres d'artistes (au sens large) femmes. Dan Perjovschi, quant à lui, avec le recul qu'on lui connaît par rapport à son pays natal – la Roumanie – et le paysage mondialisé dans lequel il s'inscrit, réalise à nouveau une de ses fresques monumentales sur le mur d'entrée-sortie de l'exposition, jointure adéquate avec le public pour ce type de show thématique. Paradigmatique des œuvres présentées, qui, pour la plupart, dénient avec force l'espace d'exposition en s'affichant dans la planéité de projections vidéo, de néons ou de feuilles de papier accrochés au mur, le travail de Michael Hakimi est la plus belle surprise du *Nuage Magellan*. Par une géométrisation, transformation, abstraction, purification, de ses visions de la fracture Est-Ouest et des formes de l'interaction sociale, Hakimi se donne pour tâche de travailler à l'inverse des médias, c'est-à-dire d'injecter des images créées, dans le réel, et non de créer des images à partir du réel. Et de cette exposition qui fait image, c'est bien ce que l'on gardera, le polaroïd d'un condensé d'Histoire en marche, vers nous.

1. Michael Hakimi, « La ville a été un dessin », entretien avec Joanna Mytkowska, *Le Nuage Magellan, Une perception contemporaine de la modernité*, éd° Centre Pompidou.
2. Minoru Yamasaki, à propos du World Trade Center, cité sur le cite www.greatbuildings.com

Le Nuage Magellan, à l'Espace 315 du Centre Pompidou, du 10 janvier au 9 avril 2007. Avec Michael Hakimi, Oskar Hansen, David Maljkovic, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Maya Schweizer et Clemens von Wedemeyer.

Commissaire : Joanna Mytkowska

Cyprien Gaillard
Desniansky Raion, 2007
Vidéo, 30 mn
Courtesy Cosmic Galerie

CYPRIEN GAILLARD
Reload Land Art
Par Aude Launay

Si les rapports qu'entretiennent les artistes d'aujourd'hui avec leurs racines 60's et 70's plongeant dans le Land Art ne sont plus à démontrer, il y a façon et façon de faire avec le passé. Le plus souvent, on se retrouve face à des démarches plutôt respectueuses qui, sans être dénuées d'intérêt pour autant, se tiennent relativement à distance de l'originellité de leur source pour pouvoir la citer en référence sans lui être trop redevable. À l'opposé de ces reprises en intérieur, se situe le travail du jeune Cyprien Gaillard, révélation-révolution du petit monde de l'art contemporain en ce début 2007. Se tenant au plus près du rapport interventionniste de l'homme à son environnement naturel tel que mis en œuvre par les Land artistes, Gaillard, de la même manière qu'un skater prend plaisir à *rider* des spots urbains ressortissant d'une certaine mythologie, définit le cadre de ses interventions dans des paysages déjà informés par ses prédécesseurs. La série de films 35 mm *Real Remnants of Fictive Wars* rend compte d'actions minimes – sur un plan technique – et répétées, dans ce qui s'apparente à des décors ayant déjà été utilisés à d'autres fins : le parc d'un château, la *Spiral Jetty* de Smithson, etc. Ces spots paysagers sont alors subitement envahis de fumée blanche – en provenance d'extincteurs d'aéroports – poétique figuration du concept d'action, d'après-coup. Mystérieuses apparitions fabriquées, montées comme un coup de théâtre et procédant de ce même paradigme qui court tout le long de l'œuvre de Gaillard : la « real fiction ». Dès lors que ce procédé est identifié, tout se trouble, et c'est là que l'excitation monte. De ses vidéos composées de films de natures et d'origines diverses, on ne saura pas plus que ce qu'on en identifiera, s'il s'agit d'actions perpétrées ou orchestrées par Cyprien Gaillard lui-même et filmées à cette occasion, de films utilisés légalement ou trouvés sur internet ou ailleurs. De *Desniansky Raion*, cette vidéo de 30' réalisée cette année, émane encore ce mystère diffus et provoquant, tenu dans la suspension de souffle et la résurgence intestinale : la violence des affrontements de bandes rivales de hooligans russes, celle de l'implosion d'une barre de logements en banlieue parisienne, belle parce qu'aussi gratuite que planifiée, démontrant presque un certain ordre du chaos. Et cet accès à la monumentalité par la destruction qui semble fasciner Gaillard délimite une nouvelle temporalité de la construction calquée sur celle de l'action : le présent. Puis comme toute réaction suit l'action, l'alacrité de l'explosion – de lumière, de rage – s'estompe dans l'apparition quasi magique des quartiers d'immeubles sur plan circulaire de Desniansky Raion à Kiev, dont les images, filmées à bord d'un ULM, exacerbent la dimension fantasmée qu'on tendait à leur accorder. *Pentagone*, d'une manière similaire, joue avec nos nerfs et notre conscience de patriote occidental, présentant des images vidéo d'un survol du Pentagone le 10 septembre 2001. Le film, projeté de nuit sur la façade du Jeu de Paume, a la discrétion d'une apparition sournoisement fantômatique et prédictive.

Cyprien Gaillard, *Desniansky Raion,* à la Cosmic Galerie du 20 janvier au 3 mars 2007, Pentagone, à l'atelier du Jeu de Paume du 27 février au 1er avril, pour la dernière programmation de Claire Jacquet au sein de l'institution parisienne.

Adrian Paci
Turn on, 2004
Courtesy francesca kaufmann, Milan

John Knight
Treize à la Douzaine, 1991
copyright bkSM

COMMITMENT
Point barre
Par Isabelle de Visscher-Lemaître

L'art, c'est une interprétation du monde et, en ce sens, il est d'évidence engagé. Que les artistes prennent acte de la réalité par un bout ou par un autre, c'est un fait. Et que cette prise en compte donne lieu à un geste *fort*, il n'y a pas à en douter dès lors que l'œuvre est en accord avec son temps et qu'elle manie tant l'équivoque que la fascination. Ceci étant, *Commitment. (point)* resserre la question. D'abord, parce qu'en toile de fond, l'exposition est ponctuée de trois dates symboliques : 1968, 1989, 2001, ainsi que des basculements idéologiques et géopolitiques qu'elles recouvrent. Ensuite, parce que les œuvres (choisies ou produites) revêtent soit un caractère critique manifeste, soit un questionnement insistant. De cette combinatoire émergent des effets de sens souvent gommés à trop vouloir cantonner l'œuvre à un cadre strictement artistique. Le propos n'est pas de l'en dissocier, mais de convoquer le public à se saisir de l'interrogation critique mise en œuvre à l'égard des rouages qui régissent ce monde (le pouvoir), des conditionnements que celui-ci impose (la précarité) et de leurs possibles effets pervers indésirés (le racisme). Quand en 1991, John Knight compose le drapeau de la CEE de douze étoiles figurant le Zaïre, le Maroc, la Turquie, l'Algérie, Bali, l'Inde, etc., il affiche les nationalités les plus représentées parmi les travailleurs émigrés dans les états membres. Le symbole de l'unification travesti de réminiscences coloniales, anticipe sur l'avenir : celui d'une Europe « bastion » en passe de devoir faire barrage à l'immigration, au contraire de ce qu'elle a généré par le passé ! Lorsqu'en 1980, Hans Haacke met en scène la Fabrique Nationale (d'armement belge) qui reçoit le prix de la « créativité » pour la sortie de son arme de poing, le Browning 7,62, il s'en prend aux accointances douteuses qui lient le succès industriel au besoin d'un vernis culturel. En soi, c'est une histoire vieille comme le capitalisme. Quant à couronner la firme (et son lobby) qui fait étalage de ses ventes massives à l'Afrique du Sud (en faveur de l'apartheid), ça laisse assez pantois. Peu de moralité intervient dans le business. C'est ce à quoi s'attaque la pièce sonore de Simona Denicolai et Ivo Provoost vingt-cinq ans plus tard, en diffusant les humeurs remixées des ouvriers mis au chômage par Fiat à Turin, sur six LP qui tournent en continu. D'apparence légère (dj, scratch, etc.), l'objet en devient-il plus anecdotique ? Du tout. C'est une façon de fustiger le ton revendicatif, préférant donner à entendre un *sonic view* et des résonances dialectiques multiples. Car d'un coup, on est sorti de l'ère moderniste : les modes d'expression et leur teneur ont évolué. La mondialisation a touché le champ culturel, comme en témoigne la vidéo de Daniel Buren qui retransmet la réaction des artistes du monde qualifiés de « magiciens de la terre » en 1989 à Paris, laissant à la (très bonne) publication, le soin de reproduire un de ses affichages sauvages de bandes bleues et blanches à la veille de mai 68. De la proximité de ces pièces emblématiques, ressort la qualité pas seulement minimale des 67 plaques de cuivre posées au sol par Carl Andre, mais aussi révolutionnaire, faisant chuter la sculpture que l'on peut piétiner (contre toute autorité), de même que n'a pas seulement vertu poétique la *Carte d'une utopie politique* de Marcel Broodthaers qui réifie un monde soumis au comptage, allant de un à zéro - ou à l'infini. Non loin défile la projection d'Edith Dekyndt faisant se succéder les drapeaux des pays non reconnus par l'ONU comme additionnés les uns aux autres. Ainsi les œuvres prennent du relief. L'aquarelle de Martin Kippenberger qui signe dès 1989 *La fin de l'avandgarde* (selon son orthographe), est émouvante à voir à côté de celle de Thomas Schütte qui dresse une foule de gens de toute provenance en haut du Fredericianum à Kassel (1992). Elles anticipent sur deux bouleversements : esthétique et anthropologique. L'investissement social des « acteurs » artistes va davantage se développer. C'est ce que mettent en place Geert De Mot et son opération *Breughel's view gated art Community* quand il invite dix artistes à travailler dans un campement installé en quartier résidentiel. Le dispositif fait penser à une réserve d'artistes telle une population menacée : serait-ce chose latente quand sévissent la censure et les exigences participatives des instances culturelles de l'état ? Seulement équipé d'un gant de boxe, de préférence percé d'un trou qui fait de lui une tirelire, peut-on résister à la dureté de la réalité ? souffle Sislej Xhafa. En l'espace de deux centres d'art (distants de 35 km), nous est offerte une traversée de la modernité récente, revisitée par un art actuel lumineux – à condition de ne pas laisser courir une banalisation que cette exposition ostensiblement combat.

Commitment., avec F. Alÿs, C. Andre, AVL, R. Brey, M. Broodthaers, D. Buren, E. Dekyndt, G. De Mot, S. Denicolai et I. Provoost, J. Durham, C. Garaicao, H. Haacke, M. Kippenberger, J. Knight, I.Maes, A. Paci, A. Sala, Th. Schütte, M. Garcia Torres, P.M. Tayou, S.Xhafa. Commissariat : Luk Lambrecht et Koen Leemans, au Garage à Malines / Mechelen et au Centre Culturel de Strombeek, du 23 février au 1er avril 2007.

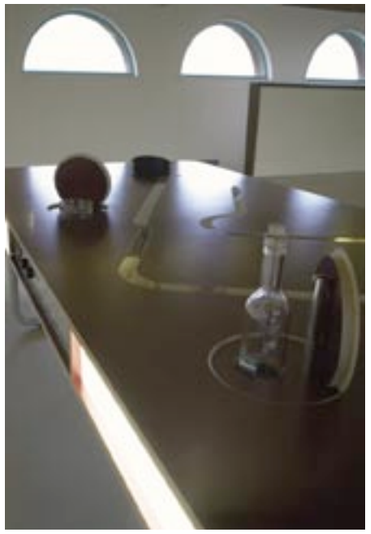
Vue de l'exposition «Doomsday Celebration», Galerie Castillo/Corrales, Paris.
Jay Chung, *Nothing Is More Practical Than Idealism*, 2001
Gardar Eide Einarsson, Untitled *(Bomb Checklist)*, 2007

DOOMSDAY CELEBRATION
Ça veut dire quoi dégueulasse ?
Par Étienne Bernard

Ambiance de fin de partie un brin fataliste chez Castillo / Corrales. Pour l'exposition inaugurale de cette toute nouvelle galerie parisienne, on ne nous annonce rien de moins que la *doomsday celebration*. Littéralement : la célébration du jour du Jugement Dernier. On apprend que l'événement initie autant qu'il clôt un cycle ainsi conçu à rebours. Mais alors qu'on est en droit d'attendre d'une exposition finale une certaine magistralité, un geste un tant soit peu impérieux (surtout si elle se réfère de près ou de loin à une symbolique judéo-chrétienne traditionnellement pesante), la réponse des deux commissaires Oscar Tuazon et Thomas Boutoux se veut plutôt tragique, voire un tantinet pathétique. L'expo serait-elle un peu *doomed* (en substance : de la *lose*) comme une sorte de *unhappy-end* pas vraiment *bad-end* non plus, un constat d'échec embrumé ?

Le display, sobre et concis, compose avec quatre pièces et joue malicieusement avec cette idée de fin (amère) des haricots en déroulant son panorama restreint à l'essentiel d'une certaine dégénérescence, fut-elle morale, sociétale, politique ou même artistique. Ainsi, découvre-t-on une photographie de fin de tournage du californien Jay Chung, prise quelques instants avant que celui-ci n'annonce à l'équipe furibonde que le film n'existera pas puisque aucune pellicule ne se trouvait dans la caméra pendant les prises. L'hypocrisie ultra-bright du *happy-end* tourne vite au drame passionnel. La pièce fait d'ailleurs face à la comptabilité manuscrite des ébats amoureux pluriels de Vito Acconci. Outre la distance cynique de cette narration statistique, on apprend que l'une de ses conquêtes a tenté de se donner la mort par désespoir. Dans ce jeu à double-fond, quelques exemplaires du livre *Le Président Kissinger* écrit par le sulfureux éditeur Maurice Girodias, s'étalent sur un présentoir. L'auteur d'un des premiers essais de politique-fiction avait anticipé avec tant de conviction et de précision la présidence de Kissinger qu'il fut menacé dans les années 1970, si bien que l'ouvrage maudit ne fut finalement publié en France qu'en 1997. Comme l'histoire de ce livre, l'exposition *Doomsday celebration* joue de ce potentiel du revirement de situation jusque dans le nom de la galerie emprunté à un match de boxe (retransmis pendant l'expo dans le bureau) dont l'un des protagonistes donné KO s'était relevé *in extremis* pour finalement l'emporter. Cette *surprising-end* aux allures de *cliffhanger* sera-t-elle retro-prophétique ?

Doomsday celebration, galerie Castillo / Corrales, 65 rue Rebéval, Paris 19e, du 15 au 23 février 2007, avec Vito Acconci, Jay Chung, Maurice Girodias, Gardar Eide Einarsson. Commissaires : Oscar Tuazon, Thomas Boutoux.



Hans Schabus
Zentrale (Tisch), 2006
Photo André Morin

MY PRIVATE ESCAPE FROM ITALY
V.I.P
Par Mathilde Villeneuve

Pour raconter l'exposition *My Private Escape From Italy*, qui se tenait récemment au Centre international d'art et du paysage de l'Ile de Vassivière, il faut tout d'abord en passer par l'histoire de son initiateur : un collectionneur milanais anonyme ayant pour habitude d'acheter toutes les œuvres disponibles d'un artiste et de lui consacrer une exposition personnelle dans des lieux atypiques - un chantier, un entrepôt industriel, une chapelle. Le tout pour une durée maximale… d'une soirée de vernissage ! Après plusieurs expositions nomades engagées depuis 2003, c'est donc la première fois que *My Private* investit une institution, et de prime, pour une exposition collective de longue durée. En déplaçant le propos – comment montrer ou non une collection privée – au cœur d'un espace public dédié à l'art, les curatrices, Barbara Casavecchia et Anna Daneri, jouent de l'élasticité et de la faculté de cette relation privilégiée à s'ouvrir et à s'exhiber au plus grand nombre.

Renchérissant la carte du privé, et, dans la même foulée, ramenant à la surface ce qui est généralement relégué en coulisses, Francis Alÿs choisit de retransmettre dès l'entrée, les activités des bureaux, filmés à travers le prisme d'un aquarium. La nef du centre, quant à elle, a été transformée par Gregor Schneider qui a installé un faux plafond se refermant progressivement au-dessus de nos têtes. En resserrant l'architecture, il produit la sensation d'un espace intime, et soumet le spectateur à des évènements qui se jouent sans et malgré lui. D'autant plus désorienté par la présence d'un corps tourné ventre à terre - en fait un mannequin qui constitue le double de l'artiste - le spectateur finit par être pris en sandwich dans une double projection vidéo : la visite à la lampe de poche de la maison de Schneider à Reydth qu'il transforme régulièrement depuis l'âge de 16 ans, remplissant l'espace de fausses fenêtres, de placards capharnaüm et de portes qui ne mènent nulle part. La sensation d'étrangeté se poursuit à travers la pièce sonore de Micol Assaël qui diffuse les claquements d'ailes d'un pigeon pris au piège à l'intérieur de l'atelier de l'artiste. L'atmosphère est menaçante, l'espace entier mis sous tension, le spectateur à son tour traqué. Seule la salle de classe à l'étage permettra de détendre nos nerfs fragilisés. Hans Schabus y expose une métaphore de son atelier, tel un terrain de jeu miniature digne d'un mobilier *James Bondien* renfermant le kit du parfait gentleman : cendrier, schnaps, baffles et petits trains découpés à même la table qui s'actionnent si besoin. Kris Martin, qui, en bon élève appliqué, a réécrit à la main *L'Idiot* de Dostoïevski, expose ici sa table de travail comme l'artisan exhiberait son établi. Ce n'est que plus loin, qu'il présentera les pages, témoignages du long processus de digestion et d'appropriation d'une lecture au ralenti. Tandis que le jeune artiste allemand Michaël Sailstorfer déroule un diaporama photo d'abribus qu'il a transformés en espaces privés temporairement habitables, Francis Alÿs propose une domestication à l'ironie plus douloureuse : une table sur laquelle est renversé un petit bocal en verre qui renferme l'autoportrait en cire de l'artiste tentant de se suicider. Enfin, le tapis d'Hans Schabus fabriqué à partir de vêtements de son déménagement, coupés et retissés, apparaît comme la seconde peau de l'artiste vouée à recouvrir le plancher du collectionneur. Un collectionneur promu désormais chef d'orchestre, comme semble nous confirmer la mini baguette de Kris Martin accrochée au bout d'une branche du parc.

My Private Escape From Italy, Centre international d'art et du paysage, Ile de Vassivière, du 19 novembre au 11 février 2007.

Yann Sérandour
L'espace lui-même, 2007
110X80 cm, sérigraphie sur papier journal.

YANN SÉRANDOUR
Conteur d'Art Conceptuel
Par Sammy Engramer

Le Centre national de l'estampe et de l'art imprimé accompagne jusqu'au 13 mai 2007 l'exposition *Vivement Lundi* de Yann Sérandour, dont les propositions traduisent un vif souci se rapportant aux modalités de reproduction de l'art. L'œuvre de Sérandour semble avoir pour objectif de détourner les travaux de la dernière vague d'art moderne incarnée par l'art conceptuel. La procédure consiste à redistribuer sur d'autres supports ou sous d'autres formes des réalisations artistiques antérieures : un essai de Daniel Buren, un ersatz cannelé de l'œuvre de Raymond Hains, ou encore, une photo de « l'espace même » d'Yves Klein. Tel un commissaire d'exposition s'accordant toutes les libertés d'interprétations et de mise en scène, Yann Sérandour s'accapare un élément d'une chaîne de production de l'art au même titre qu'un ready-made afin d'en restituer une seconde lecture.

L'une des œuvres les plus marquantes est sans aucun doute *L'Espace lui-même*. L'œuvre est la reproduction d'un détail tiré de *Dimanche (le journal d'un seul jour)*, édité par Yves Klein le dimanche 27 novembre 1960, et acquis par Yann Sérandour pour la modique somme de 1000 €. Le journal est exposé à une dizaine de mètres de l'œuvre en question, quelques lettres ont d'ailleurs été soigneusement découpées et prélevées afin d'être collées sur un carton sous la forme d'un « Vivement Lundi ». Outre ces découpages, Yann Sérandour a reproduit et agrandi l'image du quotidien signifiant « l'espace lui-même ». Présentant la trame imprimée du document original, l'agrandissement expose « l'espace lui-même » tel un tableau. Bien évidemment, la trame noire bouche toute la surface du tableau et ne révèle pas ce à quoi le titre fait référence, c'est-à-dire « l'espace lui-même » ; au sommet des jeux post-conceptuels, *L'Espace lui-même* de Yann Sérandour désigne en fait « la reproduction elle-même ».

Ces jeux de détournement s'appuyant sur le vocabulaire philosophique de l'art ne sont pas les seuls attributs de cette exposition. La discrétion de l'œuvre *Tant pis* règle notre regard tant sur l'emploi d'un contexte spécifique que sur l'aménagement d'une sensibilité toute clinique par le biais d'une feuille A4 scotchée à hauteur d'yeux, perdue dans un espace blanc immaculé, et face à un téléviseur noir, éteint et encastré dans le mur.

Les jeux de hasard et de mots sont également mis à contribution grâce à l'usage littéral du catalogue *Feux Pâle*. Le principe a consisté à faire pâlir le rose d'une couverture suite à une exposition trop prolongée aux rayons du soleil. Serait-ce un hommage aux multiples disparitions, disons effacements, de Philippe Thomas ?

Reste une dernière œuvre dont les traits comiques renvoient à des goûts forcément belges. Empruntant aux silhouettes du XVIIIe siècle, les quatre gravures intitulées *Schwarzkopf* invitent tant à saisir l'importance historique des coupes de cheveux afro-américaines qu'à assimiler l'effort d'expansion des Tachistes – outre le fait qu'une balle noire puisse être réduite à une tache d'encre.

CNEAI : cneai@cneai.com, 33 (01) 39 52 45 35.

Low to severe, 2006
Forex, plexiglas et néons, 180x40x80cm
courtesy Corthex Athletico

NICOLAS MILHÉ
Pop / Politique
Par Yann Chateigné

Au début des années 2000, on a découvert le travail de Nicolas Milhé par une série de cartes du monde reformulées selon différentes projections, révélant autant de géographies possibles, mentales et politiques. Or, c'est avec une évocation de ces visions minimales que s'ouvre sa dernière exposition à la Vitrine. Scindant son projet en deux parties, Milhé propose en premier lieu un espace vide et blanc, sur les murs latéraux duquel sont installés quatre miroirs irisés, objets reflétant le corps du visiteur et déconstruisant l'espace tout en se donnant à voir comme surfaces lisses, froides et précieuses. Ces tableaux réfléchissants sont criblés de judas créant autant de *constellations* (c'est le titre de la série), futuristes et aveugles : pas d'arrière-plan narratif ni psychologique derrière ces objets muets. S'ils évoquent certains projets de Dan Graham dans lesquels la place du spectateur est centrale, tenant du cinéma (écrans-miroirs), de la psychanalyse (le stade du miroir) ou de la surveillance (voir et être vu), ces dispositifs de vision sont ici mis à plat, ne donnant accès à rien d'autre qu'à leur surface glacée, inquiétante et ornementale. Dans l'autre moitié de l'espace est installée au centre d'une boîte noire une colonne également noire, mate, tronçonnée sur toute sa hauteur par cinq liserés de plexiglas lumineux, de couleur verte, bleue, jaune, orange et rouge. De la taille d'un corps, elle travaille à sa manière un autre standard de l'art minimal (de *Die* de Tony Smith au monolithe de *2001* en passant par *Column* de Robert Morris), auquel est apposé un élément décoratif : les couleurs fluos évoquent tout autant l'ambiance lumineuse d'un club qu'une mode sportswear à venir. L'évocation d'une menace latente, dont le titre donne la clé (*Low to severe* est le nom de l'échelle de danger des menaces terroristes) contredit son aspect fun très 80's, rappelant comment ces formes littérales des années 1960 sont rapidement devenues des signes de pouvoir, puis des symboles de la consommation dans les années 1980. Or, et c'est là l'intérêt principal de l'exposition ; non sans une certaine ironie, Milhé donne à lire ces formes intégrées au travers de leur capacité de séduction formelle, tout en les inscrivant dans l'histoire de leur réception et dans la réalité de notre paysage contemporain : une tentative nécessaire, à nouveau, de mêler pop et politique.

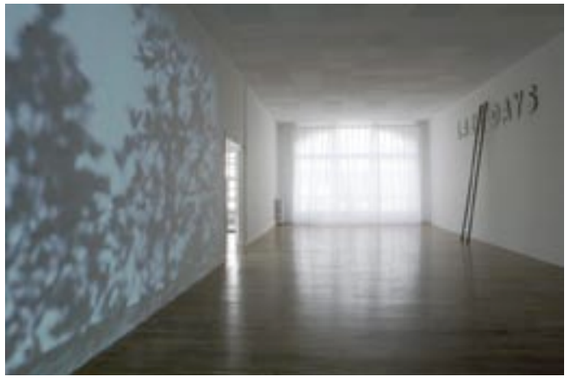
Nicolas Milhé, *Star War,* La Vitrine, 24 rue Moret, Paris 11e, du 18 janvier au 3 février 2007.

ÉLISABETH BALLET
Sept pièces faciles
Par Yoan Gourmel

Comme on parlerait de compositions musicales, les *Sept Pièces Faciles* d'Elisabeth Ballet spécialement produites pour cette exposition au Grand Café de Saint-Nazaire se combinent tels les différents mouvements au service d'une chorégraphie. Le prologue dans la petite salle du rez-de-chaussée donne le ton avec *Flicker*, sculpture vibrante de plexiglas transparent composée de trois arcs de cercles concentriques dessinant suivant le point de vue adopté une structure ouverte ou fermée. Sculpture « gentiment cinétique » selon les mots de l'artiste, c'est seulement par le déplacement du spectateur que ses effets optiques liés à la réflexion de la lumière se révèlent. Caractéristique des problématiques qui animent la démarche sculpturale d'Elisabeth Ballet – la circulation dans l'espace, le passage de l'intérieur à l'extérieur, du physique au mental – *Flicker* semble un avant-goût, une mise en condition du rythme du regard pour le reste de l'exposition.

Le premier acte, dans la salle adjacente, prend l'allure d'un paysage de road-movie métaphysique. Au sol, entre les piliers de la salle, un long ruban de caoutchouc noir déroule l'image d'une route contrariée par les murs. Remarquable pour l'apparente facilité avec laquelle l'artiste évacue l'effort déployé face à la pesanteur du matériau, *Eyeliner* ressemble à une bande d'étoffe légère dont les plis et replis soulignent discrètement l'architecture du lieu. Un sentiment de légèreté renforcé par les deux autres pièces présentées dans cette salle. Au mur, comme un nuage flottant au-dessus de cette route, une enseigne lumineuse blanche affiche *Les Idées*, apparition linguistique du processus de conception de ces œuvres. Un peu plus loin, une échelle industrielle en inox en état de fonctionnement, mais dont les premiers barreaux sont inatteignables, transperce le plafond par une trappe ménagée à cet effet pour prolonger le tableau vers une suite aérienne. Là où *Eyeliner* proposait une signalisation graphique horizontale contrainte par le lieu, *Piercing* s'affranchit de l'architecture de la salle d'exposition et ouvre vers un ailleurs vertical, accessible au second étage. Empruntant l'escalier, on débouche alors sur une salle vide à l'exception du sommet de l'échelle, poli jusqu'à produire un effet miroir contrastant avec l'aspect brut du rez-de-chaussée, qui traverse le plancher. De l'univers du travail intellectuel (*Les Idées*), manuel et industriel (l'échelle et la route) à celui de la paresse et du désœuvrement, le caractère domestique de la deuxième salle de l'étage renvoie davantage au temps suspendu de la rêverie et de l'oisiveté. Un rideau blanc flottant doucement devant une fenêtre fermée évoque l'ambiance feutrée d'une chambre lumineuse. Peintes sur un mur, des lettrines blanches se détachent sur le relief noir de leurs ombres portées : une inscription à l'homophonie significative *Lazy Days* sur laquelle vient s'appuyer une nouvelle échelle en bois, comme oubliée là. Sur le mur opposé, une projection à taille réelle d'une anamorphose d'ombres d'arbres aux branches doucement agitées par le vent vient renforcer cette illusion de torpeur estivale. Des mots aux choses, des objets à l'espace et d'une œuvre à l'autre, ces *Sept Pièces Faciles* dessinent un décor mouvant tout en tension et fragilité avec l'architecture qui les accueille. Pas juste des échelles, des échelles justes.

Elisabeth Ballet, *Sept Pièces Faciles*, au Grand Café, Saint-Nazaire, du 8 février au 22 avril 2007.



Vue de l'exposition *Sept Pièces Faciles* d'Elisabeth Ballet
Deuxième salle de l'étage du Grand Café de Saint-Nazaire
Photo: Marc Domage

Francisco Ruiz de Infante et Christian Séville
Interrogation, 2005-2007, bois, vidéo,
vidéo-projecteur, moniteur, lecteur DVD,
cables électriques.
Photo Lorraine Féline

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE
Tables amplifiées (bestiaire)
Par Pierre Tillet

Déjà constitué d'images de tortues, de murènes ou de requin dévorant un plongeur, le bestiaire de Francisco Ruiz de Infante s'élargit en direction du monde minuscule des arthropodes, des insectes ou des lézards sans pattes. Dans son exposition au Frac Champagne-Ardenne, plusieurs vidéos montrent un mille-pattes agrandi, des mouches rivées à l'œil d'une vache, des poux dans une forêt de poils ou encore une queue d'orvet sectionnée, qui ne vit plus que sur sa réserve de nerfs. Ces bestioles, répulsives et attirantes à la fois, évoquent un imaginaire de l'humus ou du terrier. Elles ne sont pas des figures de l'altérité (l'animal, autre de l'homme) mais suscitent une lecture métaphorique. Leurs actions habituelles - fouir, fouiller, prélever, etc. – leur côté industrieux, affairé, leurs mouvements incessants semblent autant d'évocations d'une pensée en action. En l'occurrence, il ne s'agit pas d'une pensée ordonnée, procédant par réduction, éclaircissement, enchaînement de causes et d'effets, mais plutôt d'une pensée proliférante, associée à un flux de mots et d'images, une pensée qui ne rejette pas les vécus psychiques parasites ou les chimères, mais les recherche et les combine.

Ces vidéos sont intégrées dans des installations faites de pin brut, de vieilles planches, de câbles électriques qui serpentent le long des murs, dont l'aspect bricolé participe de cet éloge d'une pensée rêveuse auquel se livre Francisco Ruiz de Infante. Les images de la queue d'orvet coupée sont projetées dans un dispositif qui rappelle une salle de classe, où serait dispensée une leçon de choses fantastique. Celles des mouches, poux et scolopendres apparaissent sur des téléviseurs dans une sorte de cabane ajourée. À côté de ces agencements, des caissons rétro-éclairés fixés au mur présentent des schémas, des diagrammes comportant des mots et leur définition, ou bien des photos de mains couvertes de notes écrites au stylo-bille (la peau comme surface de projection de la pensée).

Malgré son apparence de laboratoire scientifique, *La Pierre de New York* est une autre installation qui joue également sur le registre fantastique. Le principe en est apparemment simple : un aquarium sur lequel sont braqués caméra et micros sert de décor à des actions infimes. Un caillou ramassé quelque part à Manhattan est lâché dans l'aquarium, des vers aquatiques apparaissent, etc. Il en résulte des images subaquatiques en gros plan évoquant un 20 000 lieues sous les mers underground ou un film d'Ed Wood qui serait réussi. Cette fantasmagorie visuelle est renforcée par une création électro-acoustique de Christian Sébille. Ailleurs dans l'exposition, des capteurs sont branchés sur une excroissance de bois semblable à un cerveau disproportionné. Ils sont reliés à des casques qui diffusent une voix énonçant les effets secondaires de médicaments préconisés pour certaines maladies tropicales. Comme si ce cerveau malade nous transmettait ses rêves contagieux.

Tables amplifiées (bestiaire), Francisco Ruiz de Infante et Christian Sébille, au Frac Champagne-Ardenne, Reims, du 8 février au 1er avril 2007.

RACHEL REUPKE
Portrait d'un présent consommé
Par Mathilde Roman

Rachel Reupke, jeune artiste anglaise particulièrement présente actuellement sur la scène artistique française, présente du 3 février au 7 avril *24 Hour Fresh Air* à l'Espace Croisé à Roubaix. Une exposition issue d'une résidence effectuée en 2006 à Pékin où son travail a largement évolué au contact d'une ville où le rapport au temps et au développement, notions au cœur de ses vidéos, ont une importance radicale.

Dans son récent essai *The Reflecting Pool de Bill Viola,* Jean-Paul Fargier analyse cette bande et ses procédés d'incrustation comme le basculement de l'artiste dans l'art vidéo. Car « l'image divisée peut être considérée comme l'apanage de la vidéo »[1]. Les images travaillées par l'incrustation, peuplées de différentes temporalités, de récits multiples et concomitants, seraient ainsi une caractéristique forte de l'art vidéo. Tout le travail de Rachel Reupke est également construit autour de cette technique et concentré dans les interrogations spatio-temporelles qui en découlent. Comme Bill Viola et en même temps bien différemment, elle concentre ses expérimentations sur la teneur pluri-temporelle de l'image animée, construisant des récits excédant le réalisme initial de la prise de vue pour explorer la fiction et ce qui s'y exprime de nos manières d'habiter le monde. Dans *Infrastructures,* vidéo réalisée en 2002 et exposée à plusieurs reprises en France, notamment dans l'exposition *Une vision intime* à la Maison Rouge, elle enchaîne quatre plans fixes sur des paysages recomposés. Ainsi dans la première partie nous voyons des avions sur une piste d'atterrissage avec pour arrière-plan une imposante chaîne montagneuse. La juxtaposition des deux contextes de l'image crée une étrangeté qui accule les imaginaires à voir ensemble des éléments hétérogènes de nos cadres de vie. Des personnages traversent par moments l'image en courant, avec légèreté et rapidité, sorte de feux follets improbables et fuyants. Dans l'exposition *24 Hour Fresh Air*, la fascination pour les paysages naturels et montagneux européens, où la présence humaine se manifestait par ses ramifications industrielles, se métamorphose et donne jour à une réflexion sur la ville et sur ses rythmes d'évolution.

24 Hour Fresh Air est constituée de trois projections / méditations sur Pékin. Le présent de la ville, pris en étau entre un passé immédiat et un futur déjà omniprésent, semble bien peu consistant. Rachel Reupke amorce son travail par des vues documentaires qu'elle charge ensuite de la dimension publicitaire omniprésente dans la cité, affirmant la dimension kitsch de ces représentations à mi-chemin entre science-fiction et esthétique maoïste. Elle réalise dans ses vidéos les modifications urbanistiques annoncées sur les affichages, elle accélère encore un rythme temporel déjà effréné. Et pourtant à

BLOCK
Starting Block
Vue générale de l'exposition.

Rachel Reupke,
Now Wait For Last Year, 2007
vidéo, 8 min, Production Espace Croisé
courtesy Espace Croisé

l'écran tout est calme. L'image de ses vidéos résiste au mouvement, s'écoule lentement, maintenant une fixité qui stabilise et irréalise à la fois les changements qu'elle met en scène.

En lieu et place de la pratique abondante du cut-up, Rachel Reupke opte pour le plan fixe et une accentuation de sa densité temporelle. L'association des éléments ne se fait pas dans la succession et dans l'œil du spectateur mais par une confusion, une compression temporelle et spatiale. Le son, lui, est absent, indiquant au spectateur l'éloignement réaliste de ces images. Il y a aussi des détails qui marquent, qui retiennent l'attention dès le moment où on les aperçoit : des oiseaux arrêtés dans leurs vols, des pixels baveux aux abords de certaines incrustations, indices irréfutables de l'intervention de l'artiste sur le document.

Rachel Reupke a résidé à Pékin en 2006 mais les images qu'elle nous montre ont la patine des décors vieillis. Ces images ne semblent pas recouvrir une ville réelle, les passants n'ont pas de visage. Et le tout reprend des codes datés, comme le diaporama où les images sont tournées comme des pages. La vision accélérée, futuriste, est déjà en retard, inopérante pour explorer le présent. Le changement urbain, clé de voûte du développement actuel de Pékin en préparation pour les Jeux Olympiques de 2008, affirme un présent qui semble bien vide de toute contemporanéité. Les images de Rachel Reupke font le portrait d'une ville « présente à son présent seulement, c'est-à-dire le consommant » et incapable d'être contemporaine à son présent, ne « tentant pas de le redessiner »[2]

1 *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Jean-Paul Fargier, éditions Yellow Now Côté films # 2, 2005, p.14
2 *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, Christian Ruby, éditions le félin, 2007, p. 34.

Rachel Reupke, 24 Hour Fresh Air, du 3 février au 7 avril 2007, www.espacecroise.com

BLOCK
Starting Block
Par Anne Roumet

Les 1200 m² de la cour du Lieu Unique à Nantes sont occupés jusqu'au 8 avril 2007 par un plafond industriel en suspension à deux mètres dix du sol. La somme des modules ou panneaux standardisés qui le constituent occupe la totalité de l'espace à l'exception de trouées laissant place aux poteaux de soutènement de l'architecture existante. Ainsi transformé et agencé, l'espace est dédoublé dans son horizontalité.

Si le dispositif architectural est simple, il produit pourtant un étonnement certain : plus que d'un plafond, il s'agit ici de sa forme inversée. Montée à l'envers, la cloison est décontextualisée et son usage détourné, l'invisible est mis à nu. À déambuler ainsi sous cette forme flottante, la masse se fait tout à la fois prégnante et instable. Pour peu qu'on fasse jouer les panneaux à portée de main, la mobilité de la structure devient vertigineuse et accentue le sentiment de lévitation du plafond.

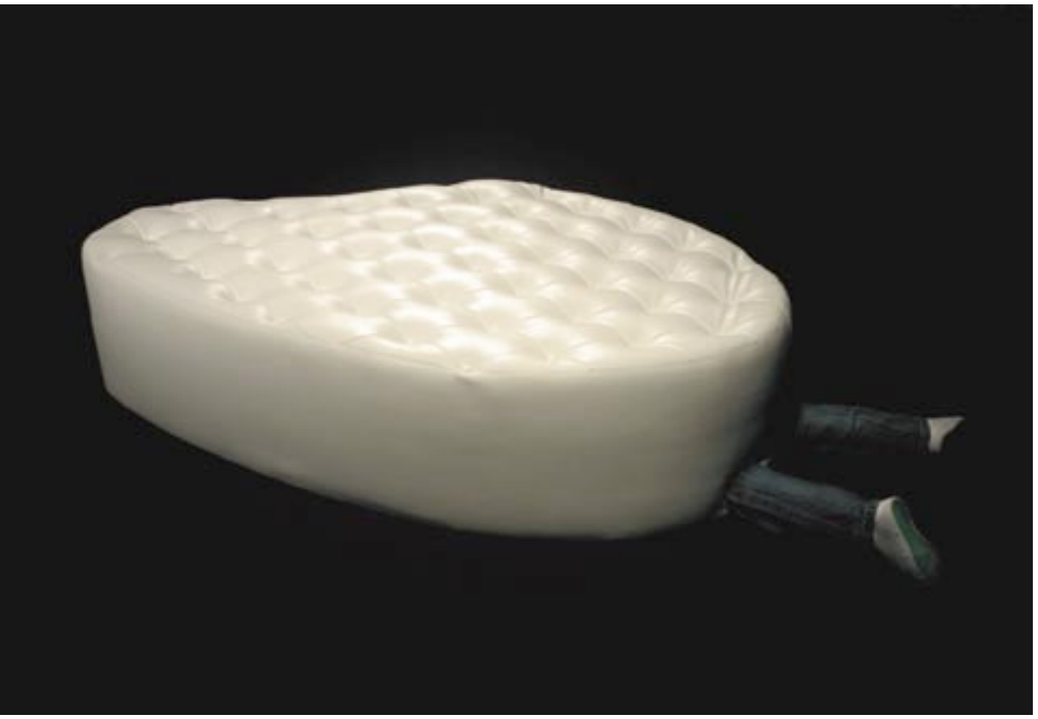
Au centre, un échafaudage nous invite à traverser la cloison. La passerelle conduit à un belvédère tout à la fois embarcadère. La *forme intermédiaire* créée par Block[1] s'étend à nos pieds, et pourtant c'est à l'immensité réelle et saisissante de l'ancienne usine Lefèvre-Utile que nous sommes confrontés.

Ce dispositif architectural est ainsi un espace de projection propre à toutes les fictions qui construit en nous du paysage à partir de la réalité industrielle. Ce qui se joue dans ce geste radical et minimal, et distingue *forme intermédiaire* d'une sculpture ou d'une installation, c'est la relation du corps à l'habiter (ce qui l'habite autant que ce qu'il habite). Comme le note Block : « Souvent sans objets, le mouvement de nos interventions se résume juste à un voir ou à une modification d'un état de perception ». Modification de la forme, de l'espace ou du son : ici, les 3'28 du morceau *Teenager Superstars* du groupe pop The Vaselines sont diffusés en alternance aléatoire avec des plages de silence laissant toute la place au bruit de la soufflerie du Lieu Unique.

Patrimoine industriel nantais, l'ancienne biscuiterie Lefèvre-Utile a été réhabilitée en lieu culturel par l'architecte Patrick Bouchain. Comme le note Pascal Riffaud de Block, « l'architecture préexiste à l'usage ». La fonction assignée initialement – une usine- est devenue une jachère architecturale, un espace en devenir. Architecture appropriable, espace sans affectation, *forme intermédiaire* questionne ces potentiels du patrimoine industriel.

De l'usine au plafond, du parking souterrain à la terrasse : inventer et créer une valeur paysagère au milieu existant puisque « Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. Il faudrait donc repartir de ce paradoxe où l'acte de voir ne se déploie qu'à s'ouvrir en deux. »[2]

[1] Denis Brillet, Benoît Fillon et Pascal Riffaud créent l'agence d'architectes Block en 2000 à Nantes. Block est lauréat des Nouveaux Albums de la Jeune Architecture 2002, de la bourse « l'envers des villes » et a été nommé au prix de la première œuvre 2004 pour la réalisation d'un espace de bureaux à Nantes.
http://.b-l-o-c-k.com
[2] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, coll. Critique, Les éditions de minuit, 1995, p 9.



Virginie Barré
Sans Titre, 2007. Sculpture capitonnée, vêtements
courtesy galerie Loevenbruck

HUMAINS, POP HUMAINS

Virginie Barré

Par Aude Launay

Dans sa récente exposition à Saint-Cyprien, Virginie Barré nous entraîne au pays du sommeil levant, comprenez levant le voile sur « ce voyage aventureux de tous les soirs [1]» vers nos contrées oniriques. Délaissant depuis quelques temps ces *pulp fictions* peuplées de meurtres factices auxquelles elle aimait à nous convier comme témoins fictifs, Barré change de registre, mais la manière reste la même. Le décor lui aussi est presque inchangé, les éléments de mobilier familiers sont toujours présents — luminaires, banquettes british et poufs en skaï— mais se chargent d'une chaleur quasi cosy, recréant ainsi une douce atmosphère de salon d'hiver propice aux histoires à raconter et à l'engourdissement neuroleptique.

Tout d'abord on se laisse berner par les fausses portes aménagées dans la cloison qui clôt l'exposition avant d'en découvrir une, petite, qui acceptera de nous laisser passer. À l'intérieur, tout est noir, feutré, seuls les éléments exposés sont doucement éclairés. Ces éléments, on les connaît, ou plutôt on les reconnaît : Audrey Hepburn, Jean Seberg et Twiggy sont là qui nous font face, sous le trait délicat et si lisse de Virginie Barré. Trois icônes accédant par ce statut même à une certaine a-temporalité, sorte d'images mentales redessinées tant leurs simples noms sont porteurs d'évocation. Sur le mur opposé, dix portraits d'enfants et de leurs imaginaires se succèdent comme autant de petits mondes qui se côtoieraient sans encore se mêler. Les clowns, les indiens, les monstres de dessous de lit prennent autant d'importance que les visages des bambins. « Dans mon monde, il n'y aurait que des divagations… Dans mon monde, les choses ne seraient pas ce qu'elles sont » se prenait à rêver une certaine Alice… Ainsi les BDs de Virginie Barré, qui font se télescoper les univers dans un seul et même plan sont-elles des métaphores en 2D de notre propre parcours dans son exposition.

Ici, les deux pieds d'un gamin dépassent du dessous d'un sofa, là un petit garcon grimpe au lustre pour tenter de percer le secret des ombres… Et les personnages qui peuplent ces petites têtes de mannequins sont plaqués au mur dans de grandes planches dessinées qui entrent étrangement en résonance avec ce qui s'amalgame dans nos propres têtes sous les formes diverses du souvenir, de la rémanence. Et c'est bien là toute l'affaire : sous ses airs de féérie domestique et malgré l'aspect délibérément *fake* de ses protagonistes, le travail de Virginie Barré nous parle de nous, de nos manières de faire, de voir, de faire avec ce qu'on voit, et vice-versa. « Du sein de ce que nous percevons et mémorisons, nous allons même jusqu'à écarter comme illusoire et négligeable ce qui ne saurait correspondre à l'architecture du monde que nous construisons.[2]» Alors ces personnages mis en scène dans les compositions de Barré fonctionnent comme autant de tautologies, d'énoncés vrais dans tous les mondes possibles, dans tous nos mondes possibles. Ne dit-on pas que la vérité sort de la bouche… ?

[1] Charles Baudelaire, *Paradis artificiels*, Poème du haschich, III.
[2] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, I, 4, d.

Virginie Barré, Slumberland, aux Collections de Saint-Cyprien, du 24 février au 22 avril 2007.

Tue Greenfort
Vue partielle de l'exposition « Le mythe du cargo », Galerie Fernand Léger, 2007
Taillefine, 2007
Réfrigérateur, vase, yaourts, pots de yaourts, 97 x 60 cm
Courtesy : galerie Johann König, Berlin
Photo : Hervé Beurel / Galerie Fernand Léger

LE MYTHE DU CARGO

Par Élodie Antoine

À l'invitation du Crédac, la commissaire allemande Bettina Klein réunit trois générations d'artistes européens pour une exposition à la dimension historique dont le titre laisse songeur : *Le Mythe du Cargo*[1]. Prenant comme point de départ le mouvement anti-pub Stopub à l'origine d'une campagne de réappropriation des affiches publicitaires du métro parisien à l'automne 2003, Klein propose une réflexion sur la prise en charge par les artistes de l'omniprésence de la publicité dans l'espace urbain.

Les vitrines de magasins tchèques, photographiées par Iren Stehli depuis les années 1970, font apparaître la progressive intrusion de « l'ennemi » dans le paysage de l'ancienne république socialiste sous l'imagerie Coca-Cola. Celles-ci sont confrontées à une sculpture de l'artiste danois Tue Greenfort au titre évocateur : *Coca Cola Condensation Cube* (2006) – référence littérale à la pièce d'Hans Haacke de 1963 – qui suggère que l'eau que nous consommons n'est pas aussi transparente qu'elle en a l'air. La porte-simulacre de Franck Scurti, *Sandwich* (1998), nuance le propos anti-impérialiste, introduisant la vidéo de Daniel Pflumm, au son aussi saturé que l'image. *Paris* (2004) procède d'une accumulation de spots publicitaires alternés de logos, d'images d'actualité et d'autres filmées par l'artiste lui-même, telle une ville la nuit ou un train vide fonctionnant comme des moments de respiration dans ce rythme effréné. Les deux artistes révèlent ainsi le processus publicitaire qui consiste à transformer un produit en signe distinctif.

La seconde salle, à la présentation moins didactique, confronte deux anciens membres du Salon de la Jeune peinture, Gérard Fromanger et Bernard Rancillac à Christine Würmell et Tue Greenfort dont les œuvres ont été en partie réalisées spécifiquement pour l'exposition. Si les pièces de Fromanger – *Tout doit disparaître* (1971) – et de Greenfort – *Taillefine* (2007) – toutes deux accumulations de liquides lactés et de leurs emballages, semblent figurer l'excès de consommation, Würmell, en rapprochant les slogans de Mai 68 de ceux des manifestants anti-CPE de l'hiver dernier[2], révèle la récupération des premiers, faisant ainsi d'eux l'éternel référent de toute contestation. L'artiste suggère que s'est substitué à un désir de changement absolu, dans une veine situationniste (*Soyons réalistes, demandons l'impossible* ; *Quand la propriété n'existera plus, le vol non plus…*) une pensée cynique (*Après les mouchoirs jetables, les jeunes jetables, Cherche Pigeons à Exploiter*). Autour de nous, à l'image de cette exposition, le pessimisme, règnent. Pour autant la critique de la publicité doit-elle être réduite à Coca-Cola et à l'impérialisme ? Nous spéculons sur les mots d'ordre d'une période révolue mais n'y a-t'il pas aujourd'hui, à l'image de la campagne d'affichage de Würmell *Ici bientôt insurrection* (2007), des artistes qui aspirent à agir « comme citoyen au niveau politique[3] » ? Leurs propositions ne seraient pas nécessairement optimistes mais peut-être moins elliptiques.

1. Métaphore de la colonisation - fait notamment référence au regard porté par les mélanésiens sur la présence d'une base militaire américaine en Nouvelle Guinée pendant la seconde guerre mondiale.
2. *Chance must be systematically explored* (2007)
3. François Brune, membre de Résistance à l'Agression Publicitaire, février 2003

Le Mythe du Cargo, avec Gérard Fromanger, Tue Greenfort, Daniel Pflumm, Bernard rancillac, franck scurti, Iren Stehli, Christine Würmell, commissaire : Bettina Klein, à la galerie Fernand Léger, CAC d'Ivry, du 26 janvier au 11 mars 2007.

Antoine Dorotte
ue de l'exposition au Musée des beaux-arts de Bordeaux
Photo: Antoine Dorotte, courtesy de l'artiste.

ANTOINE DOROTTE
The Making off
Par Aude Launay

Il arrive que certaines scènes de films restent gravées dans notre mémoire. Pour la plupart d'entre nous, les séquelles sont généralement minimes, mais chez quelques-uns, cela peut devenir source d'une sorte d'obsession, voire provoquer des ambitions un peu folles. Il semble en tout cas qu'Antoine Dorotte ait vécu une passion de cette sorte avec la fameuse scène de bagarre aux couteaux de *West Side Story*, pour en venir à de telles extrémités.
Sa première exposition personnelle, au musée des beaux-arts de Bordeaux, dissimule sa virtuosité dans la pénombre d'une petite salle par-delà les salles classiques, débordant d'ailleurs de l'espace qui lui était théoriquement imparti pour venir au-devant des visiteurs et se mêler avec aisance aux collections permanentes. Dans une mise en espace volontaire et particulièrement réussie, Dorotte déploie un socle de bois noir tout à la fois support de ses plaques de zinc gravées et figuration de la pellicule cinématographique. Car il est en effet ici question de gravure, et c'est dans l'emploi de cette technique relativement archaïque que réside toute la démesure du projet : réaliser des captures d'écrans de la scène de la rixe, choisir les plus significatives pour ensuite les graver à l'eau-forte, ajouter quelques images de facture personnelle et réanimer le tout en un one-minute film inédit.

C'est alors une histoire personnelle des pratiques plastiques qui défile dans cette installation composant avec bois, métal, néon et vidéo une unité frappante. Les néons venant souligner les courbes du socle, ils nous entraînent à parcourir la salle en suivant le flottement de la « pellicule » comme le déroulement de l'histoire, une histoire d'affrontement, de frontalité pure entre deux êtres. Les décors ont disparu lors du passage du celluloïd au zinc, les protagonistes se sont fait grimer, ils arborent des masques proches de l'animalité qui sourd de la scène.

Le dessin est vif, tranchant comme *un coup d'surin*, le rythme qui se dégage de la suite de plaques métalliques est percutant comme une danse tribale, tout ici concourt à la mise en scène de la violence, à sa beauté, à l'horreur dont elle est la prémisse. Les couleurs des serpentins de néon définissent trois parties dans l'installation, trois actes dans la narration : le premier, couleur du jour, enclenche la confrontation, le second, rouge sang, déclare le pugilat, et le troisième, bleu glacier annonce la tragédie. L'effet d'attente provoqué par l'évolution minime du face-à-face d'une gravure à l'autre se voit tout à coup spectaculairement saisi dans toute la cruauté qu'il développe chez le regardeur, lors de l'apogée de la main coupée, voltigeant à n'en plus finir dans l'espace, annonçant la mort. Et l'on se souvient alors que le goût du sang est, comment dire, métallique. Le film renchérit ; il est projeté, petit format – guère plus qu'une plaque de gravure – au bout du dispositif ; synthèse saccadée donnant à l'image la qualité visuelle des premiers films muets, des balbutiements du noir et blanc. Où les couleurs, primaires comme les instincts, se fondent dans le passage par le négatif – retour du film à la sobriété du noir et blanc et du muet, exposition des plaques de zinc au lieu des tirages comme il est d'usage, dissimulation de l'homme sous l'animal – pour exprimer la texture de la tension dans une physicité ultime.

Antoine Dorotte, *Sur un coup d'surin,* musée des beaux-arts de Bordeaux, du 26 janvier au 20 mai

Sébastien Vonier / Raphaël Zarka
Vue de l'exposition au Musée de la Roche sur Yon
Raphaël Zarka, Cretto, vidéo, 2005
Sébastien Vonier, Sans titre, linoléum, 2006

SÉBASTIEN VONIER / RAPHAËL ZARKA
Par Élodie Royer

Une sculpture au sol composée de différents fragments colorés de linoléum s'étend jusqu'à une épaisse cloison, réceptacle d'une vidéo présentant un personnage évoluant dans un dédale de béton. L'association de ces deux pièces ouvre l'exposition de Sébastien Vonier et Raphaël Zarka au musée de la Roche-sur-Yon et témoigne de leur attrait commun pour les formes au sens large : de celles auxquelles nous sommes confrontés quotidiennement aux formes les plus pures que peuvent être le temps et l'espace.

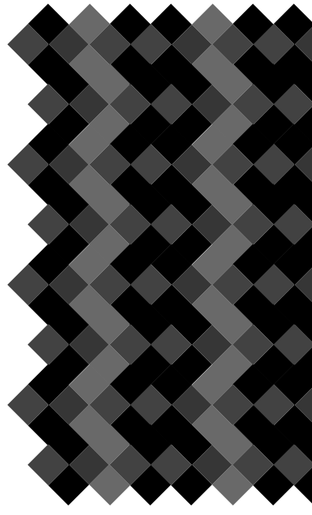
De ce pavement aux faux airs domestiques, réalisé à la manière d'une marqueterie par Sébastien Vonier – dont l'assemblage évoque un paysage champêtre vu du ciel – à la vidéo *Cretto* (2005) de Raphaël Zarka qui suit la déambulation d'un homme à la tête recouverte d'une forme rouge dans cette sculpture labyrinthique élevée à l'échelle du paysage par le peintre Alberto Burri en Sicile, nous voici plongés au sein d'un environnement insaisissable dans lequel les formes prédominent et imposent leur propre temporalité.

Autre incarnation de cette rencontre, la seconde salle confronte trois sculptures de Sébastien Vonier à la série photographique *Les Formes du repos* débutée en 2001 par Raphaël Zarka. Réunies pour la première fois, ces dix photographies constituent une collection d'objets en béton isolés dans le paysage, faisant tant référence aux formes idéales, représentatives d'une certaine idée de la perfection de Platon à Léonard de Vinci, qu'à des formes paradoxales qui, bien que figées dans le béton, appellent un mouvement. Au-delà de l'enregistrement de ces formes, la série repose sur une tension permanente entre l'objet et son contexte se traduisant d'un point de vue spatial mais aussi temporel.

Un des points communs du travail de Raphaël Zarka et de Sébastien Vonier réside d'ailleurs dans cette ambiguïté liée à l'origine, au signifiant et à la fonction possible de ces formes trouvées, photographiées, filmées ou créées. Ainsi les sculptures murales de Sébastien Vonier, formes épaisses et ajourées qui dessinent une sorte de grille s'apparentant au quadrillage cartographique d'une ville tout en faisant également penser à des étagères aux dimensions extravagantes, existent dans cet entre-deux, dans cette résistance entre la sculpture minimale et l'objet fonctionnel. Néanmoins, la dernière sculpture de la série réalisée pour l'occasion, s'affirme de façon singulière : grande structure tombante couleur chêne, celle-ci acquiert une étrange autonomie en s'éloignant à la fois du mobilier et de la transposition d'un espace, mais aussi de l'esthétique minimale, sa forme et sa matière lui attribuant une surprenante dimension sensible.

Signe d'une confrontation réussie, cette exposition souligne comment une même conscience de la sculpture et de l'objet – tant d'un point de vue physique, culturel que réflexif – peut se développer à travers deux démarches bien distinctes : alors que Sébastien Vonier questionne, à travers sa pratique sculpturale, la fonction de l'objet, de sa nature à sa matérialité, Raphaël Zarka s'attache à interroger la représentation et à révéler la permanence des formes constitutives de notre culture.

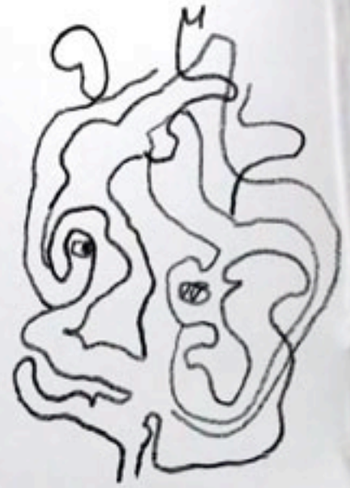
Sébastien Vonier / Raphaël Zarka, au musée de la Roche-sur-Yon, du 10 février au 28 avril 2007.



Stéphane Sautour, *Idoru*, 2007
Marqueterie de bois, dimensions variables (avion furtif : 300 x 180 x 160 cm)
Production Galerie Loevenbruck, Paris, Galerie Edouard Manet, Gennevilliers
Exposition Terraforming, Galerie Edouard Manet, Gennevilliers, 2007

Un bombardier B2 aux ailes reliées à un réseau de racines surgissant d'un sol entrouvert, une hydre carrénée selon des techniques hyper sophistiquées, une mécanique animée de sa propre volition, une sculpture placée sous le signe de la furtivité mais installée au centre des regards, etc., on pourrait multiplier les figures antagoniques – les oxymorons – pour qualifier la dernière pièce de Stéphane Sautour qui trône au beau milieu de l'exposition *Terraforming* à Gennevilliers. C'est vrai que la bestiole (ou la machine) accumule les imcompatibilités *a priori* et provoque un double sentiment de trouble, du à la fois à la posture menaçante de la chose – prête à fondre sur une proie ou abbattre un ennemi pour le coup invisible (le spectateur ?) – et à sa substance intrinsèque – définitivement inassignable à l'ordre du vivant ou à celui de l'inanimé. De fait, elle convoque un univers science-fictionnesque où l'on est assez coutumier de la chose : créature hybride mi-organique mi-mécanique issue des projections de savants pas toujours animés de bonnes intentions, cyborgs et autres aliens qui peuplent les opus du genre ci-dessus évoqué. Mais là où elle diffère de la classique exploration SF où l'on flirte allègrement avec les expérimentations taboues de bidouillages de génome, c'est par son caractère rhédibitoirement absurde, fruit d'une expérimentation foireuse, d'un mariage risqué entre les pseudopodes de la méduse et la carapace d'un avion de chasse… Là où les monstres de la SF se révèlent plutôt performants dans l'association de la résistance du titane à la cruauté du félin, la créature de Sautour se révèle presque risible dans son costard d'arme fatale aux tentacules de calamar. Peut-être pour mieux déporter l'attention tant vers la dimension humaniste – la capacité de la *big science* à produire des chimères inefficaces (rappellez-vous la salle des fœtus ratés dans *Alien 3*) mais réserves potentielles d'autres sources d'effroi – que vers la dimension plastique pure : un socle, une colonne et un buste (les bases de la statuaire classique), une prouesse de marqueterie qui réfère aux techniques avancées de l'avionique, une réflexion ironique enfin sur le caractère éminemment rétinien et sculptural du furtif et du chimérique…

JIMMIE DURHAM



GALERIE MICHEL REIN, Paris
24/05 - 28/07/2007

ATELIER CALDER, Saché
Artiste en résidence
01/2007 - 06/2007
Portes ouvertes : 2 & 3 Juin 2007
www.atelier-calder.com

CHÂTEAU D'OIRON
23/06 - 30/09/2007
www.oiron.fr

GMR
www.michelrein.com

«AIRS DE PARIS» CENTRE POMPIDOU
25/04 - 15/08/2007
SAÂDANE AFIF / MAJA BAJEVIC

DOCUMENTA KASSEL
16/06 - 23/09/2007
SAÂDANE AFIF / MAJA BAJEVIC / ALLAN SEKULA

BIENNALE DE VENISE
10/06 - 21/11/2007
STEFAN NIKOLAEV / pavillon bulgare
DAN PERJOVSCHI / exposition internationale

SKULPTUR PROJEKTE, MÜNSTER
17/06 - 30/09/2007
DORA GARCIA

UNE MONTRE HERMÈS
A TOUT SON TEMPS
HERMÈS
PARIS
MONTRE CAPE COD